<36631571930013

Franz Liszt.

Studien und Erinnerungen

von

Richard Pohl.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.

Franz Liszt.

Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

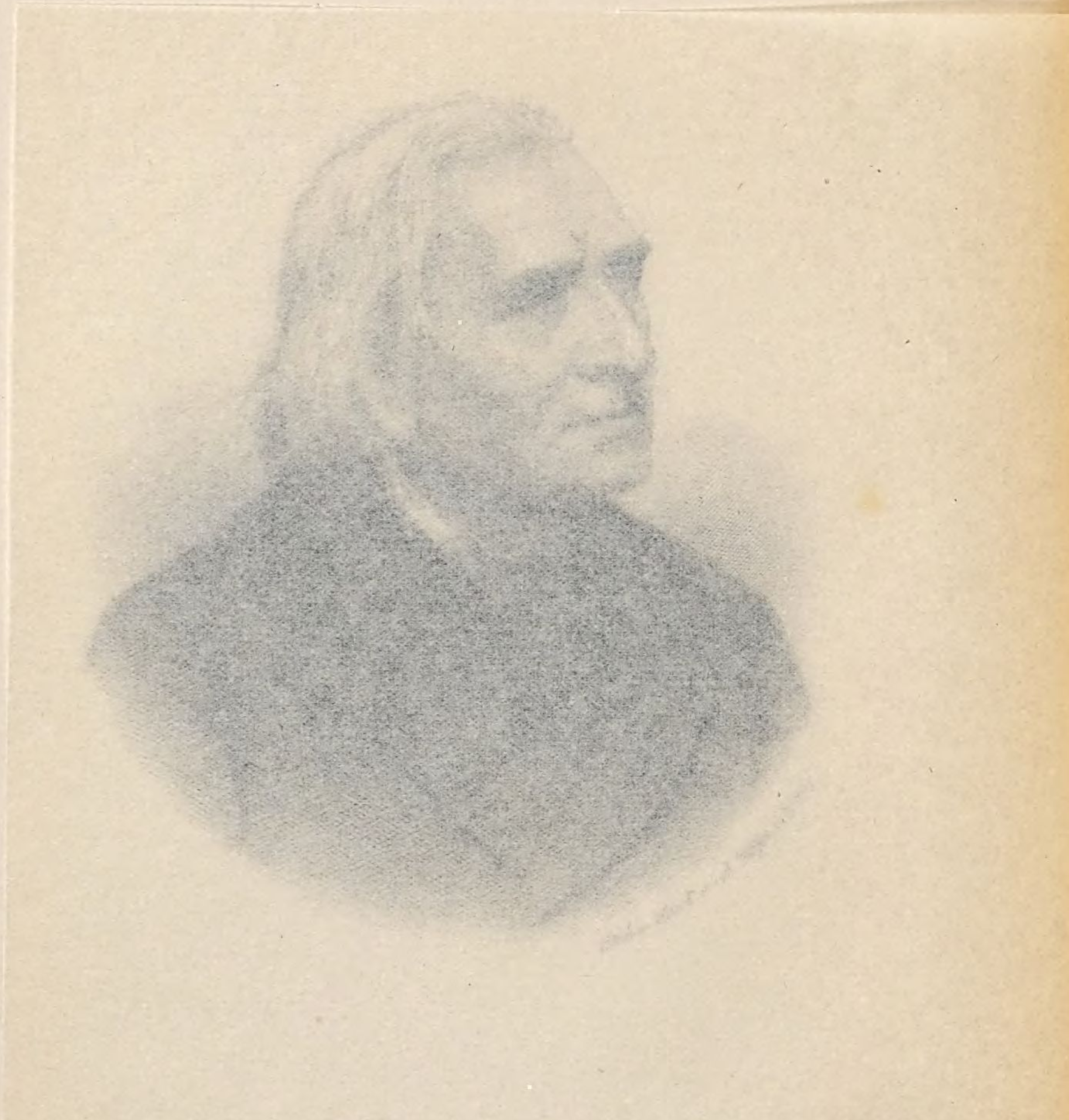
von

Richard Pohl.

Zweiter Band.

Franz Liszt.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.



Verlag von Bernhard Schlicke in Leipzig.
Balthasar Elischer.)

Franz Liszt.

Studien und Erinnerungen

von

Richard Pohl.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1883.

C. A.

Seiner Königlichen Hoheit

Carl Alexander

Großherzog von Sachsen

in tiefster Verehrung und Ergebenheit

gewidmet.

Ein erhabenes, seltenes Beispiel steter Harmonie von Fürstengunst und Künstlerwirken, das wiederum in Weimar, in Carl August und Goethe, sein unvergängliches Vorbild gefunden.

Dem Eurer Königlichen Hoheit unterthänigst ergebenen Verfasser der nachfolgenden Erinnerungsblätter war es vergönnt, neun Jahre in Weimar, in unmittelbarer Nähe des von ihm hochverehrten Meisters zu leben und Zeuge der Vorgänge zu sein, welche die Kunstgeschichte in ihren Annalen verewigt hat.

Dies möge seine Kühnheit entschuldigen, wenn er es wagt, diese Sammlung Eurer Königlichen Hoheit zu Füßen zu legen, mit der Bitte, sie huldvoll entgegen nehmen zu wollen, als schwachen Ausdruck der Verehrung und Dankbarkeit, welche alle Bewunderer Liszt's für seinen hohen Protektor und erhabenen Freund stets empfinden werden.

Richard Pohl.

Inhalt.

Zur Einführung.

Als der erste Band dieser gesammelten Schriften — Richard Wagner — vor wenigen Monaten erschien: wer hätte da ahnen können, daß er zu einem Denkmal für den Geschiedenen werden sollte? — Das Unfaßliche ist gegen alle menschliche Voraussicht geschehen: der Unersetzliche ist plötzlich von uns gerissen worden. — Wir stehen verwaist an der Gruft des größten Künstlers unserer Kulturepoche!

Nur ein Künstler ist würdig, neben Richard Wagner in der Gegenwart genannt zu werden: Franz Liszt. Als Richard Wagner einst das Vaterland fliehen mußte, legte er sein großes Werk in die würdigsten Hände, in die seines „Zweiten Ich". Er wußte, was er that. Liszt übernahm die Mission seines großen Freundes, er führte sie mit bewundernswerter Energie, mit treuester Hingebung, mit

vollständigem Gelingen durch. Liszt ward und blieb unser Haupt, unser Führer, unser Vorbild. Was die Kunst der Gegenwart ihm alles zu verdanken hat, kann nur der vollkommen würdigen, dem, wie mir, das Glück zu teil geworden, jahrelang in seiner Nähe zu leben.

Die künstlerischen und persönlichen Eindrücke, die ich dort empfangen, lege ich zum Teil in diesen Blättern nieder, in einer Auswahl, welche dazu dienen soll, zu dem weitumfassenden Lebens- und Künstlerbilde des teuren Meisters einen bescheidenen Beitrag zu geben. Neben Analysen einiger seiner Hauptwerke sind es besonders Berichte über Liszts Thätigkeit in Weimar und bei mehreren von ihm geleiteten Musikfesten, welche sein Wirken als Dirigent, als Lehrer, als Komponist lebendig vor Augen führen sollen. Das unmittelbar Erlebte und Empfundene in den Vordergrund zu stellen, schien mir für diese Sammlung geboten. Das Objektive der Betrachtung möge Fernerstehenden überlassen bleiben.

Auch der Polemik mußte hier Raum gegeben werden, einer Polemik, die durch unsere Gegner provoziert worden ist.

Liszt war, namentlich in den 50er und 60er Jahren, der Zielpunkt der maßlosesten, unwürdigsten und unverdientesten Angriffe, nicht nur von einzelnen, sondern von ganzen Koterien, welche systematisch gegen unsern Meister vorgingen, um sein reformatorisches Wirken zu untergraben und mit ihm zugleich Richard Wagner unmöglich zu machen.

Daß alle diese Anstrengungen nichtig gewesen sind, wissen wir. Aber Liszts Gegnern einige Erinnerungsblätter zu widmen, um zu konstatieren, mit welchen Mitteln sie gegen ihn gekämpft haben, schien nicht überflüssig. Liszt selbst hat auf alle Angriffe nie ein Wort erwidert. Um so mehr war es die Pflicht seiner Freunde, hier, wie allenthalben, für ihn einzutreten. Wenn man, einen großen Zeitraum überschauend, des dauernd Errungenen sich erfreuen darf, sollen auch die Waffen, mit denen gekämpft werden mußte, nicht vergessen werden.

Durch Richard Wagners Tod ist das edelste Dioskurenpaar für immer getrennt. — Der Überlebende soll uns nun für beide gelten! Franz Liszt ist jetzt der einzige lebende Meister, dem wir in Ehrfurcht uns beugen. Er ist für uns die allein entscheidende Autorität geworden.

Möge ein gütiges Geschick ihn uns noch lange erhalten! — — —

Baden-Baden,
an Liszts Namenstag,
2. April 1883.

Richard Pohl.

Ein Gruß an Franz Liszt.

Zu seinem 70. Geburtstage, 22. Oktober 1881.

Mein hochverehrter, teurer Meister!

Wenn heute aus der ganzen zivilisierten Welt Telegramme, Adressen und Diplome nach Rom fliegen, um Ihnen aufs neue zu bestätigen, was Sie schon so oft erfahren: daß Sie in der ganzen Welt geliebt, verehrt werden, und daß die Mitwelt doch auch ihre großen Geister zu schätzen und zu feiern weiß — da darf ein Gruß und Wunsch von einem Ihrer ältesten Getreuen nicht fehlen, der auf der „Wacht am Rhein" heute sehnsüchtig nach Rom blickt und sich Flügel wünscht, um in der Villa D'Este Ihnen selbst sagen zu können, was er auf dem Herzen hat.

Da das nun einmal nicht zu machen ist, so mögen auch andere erfahren, wie ich über Sie denke — obgleich ich das niemals verheimlicht habe. Im Gegenteil fühlte ich mich verpflichtet, es auch zu jener Zeit schon laut zu bekennen, wo unser Glaubensbekenntnis weit weniger populär war, als es heute ist.

„Unser Leben währet 70 Jahre, und wenn's hoch kommt, 80 Jahre, und wenn es köstlich gewesen, so ist es Mühe und Arbeit gewesen" — sagt die heilige Schrift. Nun, heute haben Sie diese 70 erreicht, und wir gratulieren dazu nicht nur Ihnen, sondern auch uns! Aber wer so hoch oben steht auf dem Parnaß der Kunst, wie Sie, teurer Meister; wessen Leben so hoch ge-

schätzt wird, wie das Ihre, der muß es auch noch höher bringen, denn der ist ein Liebling der Götter. Köstlich ist Ihr Leben wohl gewesen, aber voll Mühe und Arbeit war es auch. Der echte Lorbeer wächst nicht auf blumigen Wegen, sondern auf steilen Höhen, und vor den Ruhm haben die Götter den Fleiß gesetzt.

Lassen Sie uns heute einmal zurückblicken — soweit eben meine Erinnerungen reichen. Für Ihr ruhmreiches Leben ist das freilich nicht weit genug, denn Sie feierten ja vor einigen Jahren schon Ihr goldenes Künstlerjubiläum, an welchem bereits 50 Jahre verflossen waren, seitdem Sie in der Öffentlichkeit zum ersten Male kundgaben, daß Sie ein Künstler von Gottes Gnaden seien. Aber über 41 Jahre begleiten auch meine Blicke schon Ihre ruhmreichen Bahnen.

Ich sah Sie zuerst im Leipziger Gewandhaus am Flügel sitzen und alle bezaubern. Das war im Frühling 1840 — Schumann hat darüber in seiner geistvollen Weise berichtet (Gesammelte Schriften, dritter Band). Beifallsstürme brausten durch den Saal; Liszt der Einzige stand als Pianist auf der Höhe seines Ruhmes. Es gab für ihn keinen Nebenbuhler in seiner unvergleichlichen Kunst des Klavierspiels, und es giebt noch heute keinen, trotz all der Großen, die ihm nachstrebten. — Liszt ist der Einzige geblieben.

Zehn Jahre dauern diese Triumphzüge durch Europa, zehn Jahre lang steigern sich die Huldigungen der ganzen Welt — da plötzlich brechen sie ab. Die seltsame Nachricht überraschte uns, Liszt wolle nicht mehr spielen, er gehe nach Weimar und bleibe dort als Hofkapellmeister. — Rätselhafte Kunde! Was kann er dort wollen? Wie lange wird ihm das genügen?

Aber er bleibt, es genügt ihm, und was er wollte, das haben wir bald genug erfahren. Am Goethetag 1850 sah ich den neuen Weimarer Hofkapellmeister am Dirigentenpulte im Theater stehen und den „Lohengrin" dirigieren, die für „unmöglich" gehaltene Oper Richard Wagners, des politischen Flüchtlings in der Schweiz, dessen Freundschaft Sie stolz bekennen, dessen Werke Sie allein vertreten, Sie ganz allein, gegen ein Heer von musikalischen, politischen, persönlichen, ästhetischen, dirigierenden und singenden Gegnern. Da galt es Sturm auf Sturm, nicht der Begeisterung, sondern der Zerstörung auszuhalten, und wie ein

Fels im Meer trotzten Sie diesen Stürmen. Nicht mit dem Taktstock allein parierten Sie diese Angriffe. — Sie griffen auch zur Feder und zeigten uns, wie man über seine Kunst schreiben müsse.

Liszt, der Pianist, der Dirigent, der Schriftsteller, stand jetzt vollendet vor unseren Augen; Liszt, der Komponist, begann nunmehr erst, in die Öffentlichkeit zu treten. Wir in Weimar kannten diesen Liszt zuerst; Ihren Prometheus, Faust und Dante, Ihre symphonischen Dichtungen, Ihre Klavierkonzerte, Ihre Rhapsodien und viele andere Klavierwerke, die in der idyllischen Stille der unvergeßlichen Altenburg gereift waren, hatten wir entstehen sehen, hatten wir von Ihnen gehört, und freuten uns nun des Moments, wo sie hinaus in alle Welt gehen und alle Heiden bekehren sollten.

Der Moment kam endlich, aber die Heiden ließen sich so schnell nicht bekehren! Das gab noch härtere Kämpfe, als um den „Lohengrin", der damals schon auf allen Bühnen war, und bereits hundertfach Ihre Prophezeiungen von seiner großen Zukunft bestätigt hatte.

Aber Sie arbeiteten schon im stillen für die Aufführung des „Nibelungenrings", an die sein Schöpfer selbst den Glauben verloren hatte, weil er die Hindernisse für unübersteiglich hielt — Sie nicht. — „Du weißt, wie es wird," schrieb Ihnen Richard Wagner — und Sie wußten es auch. — In Bayreuth habe ich Sie daran erinnert. Bayreuth brachte die Erfüllung dessen, was Sie 20 Jahre früher vorausgesagt hatten. So weit sieht der Blick des Genies in die Zukunft voraus!

Selbstlos zuletzt an sich selbst denkend, aufopfernd für Ihre Freunde, jedes wahre Talent aufmunternd, unterstützend, thaten Sie für die Verbreitung Ihrer eignen großen Werke nichts. Das ward zur Ehrensache für Ihre Freunde und Schüler, und die besten übernahmen diese Mission, fast gegen Ihren Willen. Sie warteten den Erfolg nicht ab — Sie gingen nach Rom. Was Sie in Deutschland wirken wollten, war erfüllt; auch diese Periode Ihres großen Wirkens war abgeschlossen.

Nun entschwanden Sie jahrelang unseren Blicken. Die ewige Stadt aber sah eine neue Phase Ihrer Künstlerschaft in Blüte: Liszt als Kirchenkomponist. Die „heilige Elisabeth", die Messen, die Psalmen und der „Christus" kamen aus Rom zu uns und brachten Ihnen neuen Ruhm. Dann gingen Sie in

Ihre Heimat und wurden dort mit Ehren überhäuft. — Die Ungarn haben freilich Grund genug, auf ihren großen Landsmann stolz zu sein!

Aber ein Künstler, wie Sie, gehört der ganzen Welt. Sie kamen wieder zu uns, und jetzt war auch der Moment gekommen, Ihnen zu zeigen, daß die Welt gelernt hatte, Ihre Werke zu verstehen, zu würdigen. Sie hatte 20 Jahre Zeit dazu gehabt. Die Reisen, die Sie in diesem Jahre gemacht, waren ein Triumphzug Liszts, des Komponisten. Eine Lisztfeier folgte der anderen, und man feierte Liszt nur in seinen Werken.

Welche Titel, welche Ehren und Auszeichnungen giebt es noch, die Ihnen nicht zu teil geworden? Die Welt ist gerecht — sie braucht aber Zeit dazu. „Man muß nur aushalten können" — sagten Sie mir einmal. Chi dura, vince!

Der Welt und ihres Glanzes mögen Sie wohl müde werden — Sie kennen alles und haben alles genossen. Aber der Kunst können Sie nicht müde werden, denn sie ist Ihr Glaube, Ihre Mission. Und wie Sie dieser treu geblieben sind in allen Stürmen und Wandlungen Ihres überreichen Lebens, so ist auch die Göttliche Ihnen treu geblieben in allen Phasen Ihres unerschöpflichen Wirkens, und wird den Abend Ihres Lebens ebenso verklären, wie einst Ihre Jugendzeit.

Und alle, die Sie erkannt haben, und Sie lieben und verehren, bleiben Ihnen auch treu ergeben für und für. Und zu diesen darf in aller Bescheidenheit auch ich mich zählen, und werde es bleiben bis ans Ende.

Das Karlsruher Musikfest
im Oktober 1853,
unter Liszts Leitung.*)

> Die Macht der Individualität wird sich nie geltender machen, als in der freien künstlerischen Genossenschaft, weil die Anregung zu gemeinsamen Entschlüssen gerade nur von demjenigen ausgehen kann, in dem die Individualität so kräftig sich ausspricht, daß sie zu gemeinsamen freien Entschlüssen zu bestimmen vermag.
>
> Richard Wagner.

I.

Indem wir die musikalischen Vorgänge der für Karlsruhe bedeutungsvollen Oktobertage 1853 an uns vorüber ziehen lassen, und ihre künstlerischen Resultate prüfen wollen: folgen wir dem Antriebe einer, auf innigste Überzeugung basierten Begeisterung für das hohe Kunstprinzip, welches geniale Geister unserer Zeit, als Ziel vereinter Bestrebungen, mit bewundernswerter Energie verfolgen.

Der Ausruf, welchen der hervorragendste unter ihnen, Richard Wagner, mitten in seinem rastlosen Streben that: „Wer nährt wohl weniger Hoffnung für den Erfolg seiner reformatorischen Bemühungen, als derjenige, der gerade am redlichsten dabei

---

*) Die unter diesem Titel 1853 erschienene Brochüre war die erste Publikation des Verfassers, unter dem Pseudonym Hoplit, über Liszt.

verfährt?" — müßte uns freilich belehren, daß **wir** wenig Hoffnung haben dürften, die uns belebende Überzeugung durch **Worte** auf andere übertragen zu können.

Doch glauben wir durch das Folgende eine Pflicht zu erfüllen, welche jedem nahe liegt, der es ernst und redlich meint in Verfolgung dessen, was er für das beste erkannte: die Pflicht der Anerkennung verdienstvoller Bestrebungen, und der Feststellung und Förderung ihrer Resultate, soweit man es vermag. — Diese Pflicht scheint eine so natürliche und einfache, daß man sie kaum besonders hervorzuheben brauchte. Dennoch muß ihre Erfüllung zuweilen sehr schwer, oder der Begriff ein sehr vieldeutiger sein, da Viele, welche dazu berufen wären, weit eher zur Mißachtung, als zur Anerkennung fremder Verdienste bereit sind. Diese mögen sich immerhin verwundern, wenn ich das Wort ergreife, um eine Reihe von Thatsachen festzuhalten, deren Resultat mir wert genug erscheint, im Strome der Tagesereignisse nicht vorüber zu rauschen, ohne eine selbständige, näher eingehende Betrachtung erfahren zu haben. — Wird doch jede politische Tagesfrage durch Flugschriften und Broschüren sogleich vielfach beleuchtet, wenn sie nur irgend von Bedeutung ist. Warum sollte den Freunden und Verehrern der Kunst ein musikalisches Ereignis um so viel weniger wert sein, daß sie jede Erinnerung daran für überflüssig fänden?

Den Forderungen des Tages flüchtig zu entsprechen, ist die Aufgabe der Journalistik, welche allein dadurch gelöst werden kann, daß man die unmittelbar empfangenen Eindrücke schnell und ohne Wahl zu reproduzieren sucht. Dadurch wird dem Bedürfnis einer Zeit genügt, welche heute kaum noch ein Gedächtnis für gestern hat, und nur immer das Neueste zur fortlaufenden Tagesparole erhebt. Wenn wir aber Ereignisse vor uns haben, welche die Bedingungen einer nachhaltigeren Wirkung in sich fassen, wird eine flüchtige Besprechung derselben ebenso wenig ausreichend für ihren Wert sein, als überhaupt die Meinung eines einzelnen den Gegenstand erschöpfen kann. Höhere, allgemeine Gesichtspunkte sind nur nach Sammlung und Abwägung vieler Einzelheiten, bei ruhiger Betrachtung zu gewinnen.

Man würde das Karlsruher Musikfest sehr einseitig erfaßt haben, wenn man ihm nur die vorübergehende Bedeutung von gewöhnlichen Konzertaufführungen zugestehen wollte. An Orten, wo

Konzerte etwas Alltägliches, Musikfeste etwas alljährlich Wiederkehrendes sind, mag eine einzelne derartige Erscheinung von weniger großem Einfluß sein. Am Niederrhein besonders sind die Musikfeste bereits so mit dem Volksgeiste verwachsen, daß sie als integrierender Teil allgemeiner Kunstbestrebungen zwar immer interessant bleiben, aber nicht epochemachend sind.

Anders am Oberrhein, und überhaupt in Süddeutschland. Hier leidet man — mit Ausnahme von München, Stuttgart, Frankfurt und Mannheim — entschiedenen Mangel an Instrumental-Konzerten und entbehrte, soviel uns bekannt, der Musikfeste bis jetzt gänzlich. Wenigstens hat man noch keins aufzuweisen, welches an Größe und Bedeutung dem Karlsruher Musikfeste sich zur Seite stellen konnte. Überhaupt ist es Thatsache, daß Süddeutschland bis jetzt seine öffentliche musikalische Thätigkeit fast ausschließlich der Vokalmusik und Oper zuwandte, während das rein Instrumentale, die eigentliche Konzertmusik, hier bedeutend in den Hintergrund tritt. Je häufiger man im Süden wohlgeordnete und gutgeschulte Gesangvereine antrifft, und vielfach Gelegenheit findet, sehr anerkennungswerten Aufführungen von Chor- und Sologesangwerken beizuwohnen, desto auffallender ist es, daß die zu größeren derartigen Werken erforderlichen Orchester gewöhnlich nur schwach besetzt, oder aus untergeordneten Musikern gebildet sind.

Selbst die kleinen, aber im ganzen strebsamen Orchester, die im Norden und Osten Deutschlands in großer Menge vorhanden sind, und durch billige und regelmäßige Aufführungen an öffentlichen Orten eine lebhafte Konkurrenz eröffnen, fehlen in Süddeutschland fast gänzlich. Man muß die Thatsache anerkennen, daß durch Vermittelung solcher Orchester der besseren Art die Instrumentalwerke unserer bedeutendsten Komponisten schneller in das Bewußtsein des allgemeinen Publikums übergehen. Es wird daher in einer namhaften Stadt Norddeutschlands nicht leicht der Fall vorkommen, daß die bedeutendsten Symphonien Haydns und Mozarts, sowie die acht ersten Symphonien Beethovens noch nicht zur oftmaligen Aufführung gelangt, oder daß die Instrumentalwerke Mendelsohns, Gades, Schumanns ꝛc. dort vollkommen unbekannt wären.

Ein gleiches kann man von vielen bedeutenderen Städten Süddeutschlands, und auch von Karlsruhe, noch nicht be-

haupten. Es ist nicht zu verhehlen, daß bisher an diesem Orte verhältnismäßig wenig geschah zur Vermittelung der Bekanntschaft des Publikums mit den Meisterwerken der deutschen Instrumentalkomponisten, namentlich mit denen der Neuzeit. Die dortige Kapelle giebt zwar alljährlich ein Konzert zum Besten ihres Pensionsfonds, doch ist man dabei mit der Auswahl des Programmes nicht immer glücklich. Es werden ferner regelmäßige Soireen für Kammermusik veranstaltet, und ein strebsamer Dilettantenverein, der Cäcilienverein unter Direktion von H. Giehne, veranstaltet in jedem Winter eine Reihe von Aufführungen, bei welchen größere Chorwerke zur Aufführung gelangen. Dies ist aber auch alles — wenn man nicht die Konzerte der geschlossenen Gesellschaften dazu rechnen will, welche dem allgemeinen Publikum nicht zugänglich sind, und sowohl der Zahl, als dem Repertoire nach sich in ziemlich engen Kreisen bewegen. Der Cäcilienverein leidet überdies an dem allgemeinen Mangel eines gleichmäßig ausgebildeten, guten Orchesters und verfolgt, wie die meisten süddeutschen Gesangvereine, prinzipiell eine ziemlich einseitige Richtung.

Unter solchen Verhältnissen wird man es begreiflich finden, wie epochemachend die selbständige Entschließung des Prinz-Regenten Friedrich von Baden sein mußte, das erste große Instrumental-Musikfest Süddeutschlands in seiner Residenz ins Leben zu rufen. Dadurch mußte mit einem Male der Musik nach einer Seite hin ein Aufschwung verliehen werden, welche bis jetzt nur zu sehr der Privatthätigkeit überlassen, und deshalb mehr vernachlässigt war, als wünschenswert sein konnte. Die vereinigten Hoforchester von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe sollten auf den Wunsch des Regenten mit den Chorsängern dieser drei Bühnen zu einem imposanten musikalischen Ganzen gestaltet werden, wie es nur unter besonders günstigen Verhältnissen ausnahmsweise hergestellt werden kann. Die hierzu nötigen sehr bedeutenden Mittel wurden von Sr. Königlichen Hoheit bewilligt.

Zur Leitung des Ganzen wurde Franz Liszt aus Weimar berufen, der thatkräftige, geniale Vorkämpfer der Musik der Neuzeit, der begeisterte Freund von Richard Wagner. Hierdurch erhielt die Idee des Festes eine noch entschiednere Bedeutung, weil mit dieser Wahl ein bestimmtes Prinzip ausge-

sprochen wurde, das Prinzip: „der Gegenwart in ihren künstlerischen Resultaten gerecht zu werden."

Wie das Neue und Ungewohnte überall stets mehr Gegner als Freunde finden wird, so konnte es namentlich hier nicht fehlen, daß der Verwirklichung sich im einzelnen mannigfache Schwierigkeiten entgegenstellen mußten. Für die moderne Musik gab bis jetzt Süddeutschland keine Sympathie, ja kaum ein allgemeines Interesse zu erkennen. Der Boden, auf welchen die Kunst der Neuzeit plötzlich verpflanzt werden sollte, war ein nichts weniger als vorbereiteter, sondern im Gegenteil ungünstig disponierter. Hier hatten sich bisher nur die entgegengesetzten Bestrebungen mit Erfolg bewegt, so daß man ein freudiges Entgegenkommen und tieferes Verständnis nicht erwarten durfte. Süddeutschland hat sich überhaupt, mehr noch als in anderen Gebieten, im Bereich der Musik eine Abgeschlossenheit gegen außen zu bewahren gewußt, welche von Mißtrauen und Vorurteil nicht freizusprechen ist. In den liebgewordenen Kreis des Hergebrachten und Gewohnten wird nicht leicht ein Neues und Fremdes eindringen können, ohne auf lebhafte Opposition zu stoßen.

Der Wille des Regenten durchbrach diese Schranken des Hergebrachten, zugleich mit den Fesseln eingewurzelter Vorurteile. Die lebendige musikalische Kunst der Gegenwart wurde plötzlich den Lebenden frei gegenüber gestellt. Man wollte dem Publikum nicht, wie viele zu fürchten schienen, einen bestimmten Geschmack, eine gewisse Richtung aufdringen, sondern man wollte ihm nur Gelegenheit geben, an der Quelle zu schöpfen und mit eignen Ohren zu hören. Das Publikum konnte die Thatsache nur mit Freude begrüßen, daß Süddeutschland endlich ein Musikfest erhalten sollte, welches Gelegenheit biete, Werke kennen zu lernen, deren Schwierigkeit mäßigen Kräften unter gewöhnlichen Verhältnissen unmöglich macht, sie zu Gehör zu bringen.

Hierdurch widerfuhr zugleich den lebenden Künstlern eine Gerechtigkeit, die man ihnen schon zu lange vorenthielt. Man hatte sie machtlos in eine schiefe Stellung gedrängt, aus welcher sie sich nur durch eigne That befreien konnten. Und dennoch hatte man ihnen zu der hierzu nötigen Entfaltung ihrer Kräfte keinen Raum gönnen wollen.

Auch Wagner stand als deutscher Künstler in Gefahr, diesem Geschick zu verfallen, zumal wie, Liszt (in seinem Werk über R. Wagners „Lohengrin" und „Tannhäuser") so treffend be-

merkt, „unter allen Künsten gerade die der dramatischen Komposition am gebieterischsten die Gunst des Publikums erfordert, das sich immer so hartnäckig gegen alle Neuerungen zu sträuben pflegt.“ — Wir verdanken es den Bemühungen Liszts, daß Wagners Schöpfungen, trotz aller Opposition, sich im Zeitraum von wenig Jahren fast allenthalben Bahn gebrochen haben. Denn hier konnte kein Für und Wider der Kritik — hier mußte in letzter Instanz das Urteil des Publikums entscheiden. Und Liszt war es, der demselben die Wagnerschen Schöpfungen zuerst allgemein zugänglich machte, ohne darauf zu achten, daß, je mehr und je entschiedener er für Wagner wirkte, die Siege, die er für jenen erfocht, sich in ebenso viele Angriffe verwandelten, welche die Gegner Wagners zur Vergeltung nun gegen ihn selbst richteten.

Liszt ließ sich dadurch nicht irre machen. Er ist ohnehin eine Erscheinung, mit welcher die Anhänger der „historischen“ Schule, die Verehrer der „Tradition“ und überhaupt die „spezifischen Musiker“ mit ihren Konsequenzen nicht fertig werden können, weil eine solche Individualität über ihren Horizont geht. Sie würden es vorziehen, sich, wenn es irgend anginge, von seiner Wirksamkeit möglichst unberührt zu lassen. Da dies aber unmöglich geworden, so glauben die meisten seiner gemäßigteren Gegner, sich dadurch mit ihm abzufinden, daß sie auf Kosten seiner übrigen Leistungen seine „Virtuosität“ auf dem „Pianoforte“ anerkennen. Eine jede Kunsterscheinung hat ihnen überhaupt nur in sofern Wert und Bedeutung, als sie sich gehörig rubrizieren läßt. Und so meinen sie, Liszt vollkommen zu begreifen und genügend anzuerkennen, wenn sie ihn als „Virtuosen“ bezeichnen.

Ist es nun auch eine unbezweifelte Thatsache, daß Liszt alle technischen Schwierigkeiten der Klaviatur mit vollendeter Meisterschaft und unnachahmlicher Auffassung spielend beherrscht; daß Liszt die künstlerische Bedeutung und Tragweite des Pianoforte auf eine bis dahin unerhörte Weise ausbildete und erweiterte, und somit der Schöpfer einer neuen Schule ward — so ist damit doch nur wenig gesagt, um das Verständnis Liszts denen anzubahnen, welche seine Mission noch nicht kennen, oder nicht anerkennen wollen.

Das Virtuosentum ist ein Begriff, welcher in seiner, unleugbar zweideutig gewordenen, Bedeutung nicht mehr auf Liszt

paßt. Es war höchstens ein Durchgangspunkt, durch welchen er zu einer universellen Bedeutung sich hindurcharbeitete, so daß man wohl sagen kann, Liszt ist eine der bedeutendsten musikalischen Kunsterscheinungen der Gegenwart, nicht weil, sondern trotzdem er der hervorragendste Pianoforte-Virtuos unserer Zeit ist.

Ein Beweis dafür liegt schon darin, daß es den Virtuosen von Fach, welche sich so gern zur Gleichberechtigung mit ihm hinaufschrauben möchten, höchst unheimlich zu Mute wird, wenn sie Liszts Werken, und dessen Auffassung großer Meister gegenüber, gestehen müssen: „daß es die Finger allein freilich nicht thun," während sie selbst doch alles erreicht zu haben glauben, wenn sie die technischen Schwierigkeiten der Lisztschen Kompositionen mechanisch bewältigen können. Liszt kann alles, was die anderen Klavierheroen leisten — aber keiner kann, was er leistet. Das ist der Unterschied. Insofern ist Liszt inkommensurabel und steht über seiner Zeit, mit seinem Geiste einer Zukunft zugewandt, deren Bedingungen er in der Gegenwart allein vollkommen überschaut.

Auf dem Gipfel seines Ruhmes stehend, hörte Liszt plötzlich auf, durch seine Konzertleistungen für sich selbst zu wirken. Er zog sich zurück aus der Öffentlichkeit, mit dem Bewußtsein, der Welt hinlänglich bewiesen zu haben, was er könne und wolle, um sich nun dem Allgemeinen in aufopfernder Weise widmen zu können. Er entwickelte seitdem als Komponist eine erstaunliche Thätigkeit, deren geringster Teil erst dem Publikum vorliegt. Denn auch hier bewahrte er eine Zurückhaltung, welche nur der künstlerischen Weihe eigen ist.

Von Liszts größeren Instrumentalwerken ist noch so wenig in das Publikum gedrungen, daß viele wiederum glauben, er sei im höchsten Falle nur Klavierkomponist. Liszt kann das ruhig übersehen, weil er eben in sich und nicht außer sich den Schwerpunkt seiner künstlerischen Mission gefunden hat. Er wirkt in der Gegenwart hauptsächlich als Vertreter und unermüdlicher Vorkämpfer der ihm sympathischen Kunstrichtungen von Berlioz und Wagner, deren Bedeutung er vor allen erkannte, und deren Berechtigung und Stellung er mit sicherem Blick festhielt. Hier war es, wo er zugleich als Schriftsteller lebendig in das Getriebe der Gegenwart eingriff, und für andere mit Wort und

That energisch wirkte, was er für sich selbst zu thun verschmähte, ruhig den Zeitpunkt erwartend, wo andere für ihn eintreten und, ihm nacheifernd, thatkräftig wirken werden.

Wir halten es für eine Pflicht, welche die Gegenwart erfüllen muß, dies und ähnliches auszusprechen, um dem nimmer rastenden Schöpfergeist Liszts mehr und mehr die Anerkennung zu zollen, welche ihm in weit höherem Grade gebührt, als ihm von der Masse derer zu teil wird, welche teils gedankenlos, teils vorurteilsvoll, selbst feindlich und in absichtlicher Mißkennung und Mißachtung, dieser Kunsterscheinung gegenüber verharren.

Wir haben aber hier nicht zu untersuchen, wie überhaupt Einseitigkeit der Richtung und Abgeschlossenheit des Geschmackes in der Kunst gerechtfertigt werden könne, und inwiefern die nicht zu leugnende Antipathie der sogenannten „historischen" Schule gegen die „romantische" Schule in der Musik sich auf Gegenseitigkeit, Vorurteil oder innere Berechtigung gründe. Wir wollen auch hier nicht weiter erörtern, wohin die einseitig konservative Richtung in der Musik notwendig führen müßte, wenn durch die Regsamkeit und Begabung der Vorkämpfer der modernen Schule nicht ein sehr heilsames Gegengewicht geboten würde, um die ideale Kunstidee vor ihrem Untergang im starren Formalismus zu bewahren.

Soviel leuchtet aber ein, daß der an sich schon neue Gedanke eines Musikfestes in Süddeutschland zu einem Ereignis werden mußte durch die Berufung Liszts, zu einem Wagstück durch das Programm, welches dieser dem Feste zu Grunde legte.

Das Programm war von Liszt ebenso umsichtig konzipiert, als reichhaltig ausgestattet, und entfaltete in der Hauptsache die Kunstentwickelung von Beethoven bis Wagner in einem Cyklus hervorragende Kunstmomente.

Der erste Konzerttag, Montag den 3. Oktober, brachte folgendes:

Erster Teil.

1) Ouvertüre zu „Tannhäuser" von R. Wagner. 2) Konzert-Arie von Beethoven. (Frau Howitz-Steinau.) 3) Violin-Konzert von Joachim, gespielt vom Komponisten. 4) Finale aus „Lorelei" von Mendelssohn. (Leonore, Frau Howitz-Steinau.)

Zweiter Teil.

5) Ouvertüre zu Byrons „Manfred“, von R. Schumann. 6) Festgesang: „Die Künstler“ von Schiller, komponiert von Liszt. (Die Soli gesungen von den Herren Chrudimsky, Eberius, Uetz, Hoffmann, Hauser, Oberhoffer, Bregenzer und Brulliot.) 7) Neunte Symphonie mit Chor von Beethoven (die Soli: Frau Howitz-Steinau und Frau Hauser, die Herren Eberius und Oberhoffer).

Der zweite Konzerttag, Mittwoch den 5. Oktober, bot folgende Werke:

Erster Teil.

1) Ouvertüre zu „Struensee“ von Meyerbeer. 2) Arie aus „Titus“ von Mozart. (Fräulein Kathinka Heinefetter.) 3) Chaconne von Bach (Konzertmeister Joachim). 4) Phantasie über Motive aus den „Ruinen von Athen“ von Beethoven, für Klavier und Orchester von Liszt (H. v. Bülow).

Zweiter Teil.

5) Zweiter Teil aus „Romeo und Julie“, dramatische Symphonie von Berlioz. (Romeo allein, Fest bei Capulet). 6) Arie aus dem „Prophet“ von Meyerbeer (Frl. Kathinka Heinefetter.) 7) Aus „Lohengrin“ von R. Wagner: Instrumental-Vorspiel, der heilige Gral, Männerszene und Brautzug, Hochzeitsmusik und Brautlied. 8) Ouvertüre zu „Tannhäuser“ von R. Wagner. (Auf Verlangen wiederholt.)

Wir sehen, daß Beethoven, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner, die Repräsentanten der neuen Kunst, in charakteristischen Werken, die fast sämtlich hier noch neu waren, vorgeführt wurden. Joachim und v. Bülow sind ganz vorzügliche Repräsentanten der künstlerischen Virtuosität unserer Zeit. Gluck eignet sich weniger zu Konzertvorträgen, weil sein Schwerpunkt auf der Bühne ruht. So fehlte nur C. M. v. Weber, von dem wir, statt der Meyerbeerschen Arie, gern eine Nummer auf dem Programm gesehen hätten, und der Höhenzug der deutschen Kunstentwickelung, soweit sie in unsere Gegenwart übergreift, ist mit kurzen aber scharfen Umrissen vorgezeichnet.

Die Aufgabe war hier auf das beste gelöst, ohne daß man dem Programm Einseitigkeit in der Tendenz vorwerfen konnte. Man hatte Bach, Mozart und den Beethoven der ersten Periode in den Cyklus aufgenommen, während man anderseits Mendelssohn und Meyerbeer in den Bereich der Aufführungen zog, zwei Namen, welche nicht erschienen wären, wenn „Propagandamachen“ die Absicht gewesen wäre, wie von mehreren Seiten fälschlich

behauptet wurde. Denn Mendelssohn ist durch die Dilettantenvereine und Meyerbeer durch die Opernbühnen allenthalben so eingebürgert, daß man für beide nicht mehr zu werben braucht. Als Tondichter der Gegenwart gehörten sie aber in ein Programm, welches sich die allgemeine und höhere Aufgabe stellte, die Kunst der Gegenwart in ihrer Entwickelung zu zeigen.

Die künstlerischen Kräfte, welche der Ausführung dieses Planes zu Gebote standen, waren sowohl quantitativ als qualitativ sehr bedeutend. Das vereinigte Darmstädter, Mannheimer und Karlsruher Orchester bestand aus 32 Violinen, 10 Bratschen, 10 Celli und 8 Kontrabässen. Die Blas- und Schlaginstrumente waren im Verhältnis ungefähr ebenso stark als das Streichquartett, weil an geeigneten Stellen die Blasinstrumente doppelt besetzt wurden. Der vereinigte Theaterchor belief sich auf 130 Stimmen, so daß die Anzahl der Mitwirkenden ungefähr 260 betrug, ohne die bereits angeführten Damen und Herren, welche die Soli übernommen hatten.

Von so bedeutenden künstlerischen Kräften konnte man auch bedeutendes erwarten, und durfte sich mit einem solchen Orchester wohl an die schwierigsten Aufgaben wagen. Das Karlsruher Orchester — welches wir nicht lange vorher in einem Konzert unter Berlioz' Leitung in Baden-Baden kennen und schätzen lernten — zeichnet sich namentlich durch ein sehr tüchtiges Streichquartett, einige vorzügliche Bläser und sehr gutes Ensemble aus, ein Verdienst der langjährigen, energischen Leitung des Hofkapellmeisters Joseph Strauß. Das Orchester besitzt im einzelnen sehr talentvolle Solospieler von Ruf, von denen wir die Herren: Konzertmeister Will und Mittermeyer (Violine), Ritter und Eichhorn (Cello), Reuter (Oboe), Wolfram (Flöte) und Schunke (Horn) in vorzüglichen Sololeistungen zu hören früher Gelegenheit hatten. Das Mannheimer Orchester unter Vincenz Lachners Direktion, und das Darmstädter Orchester, früher unter Mangolds, jetzt unter Schindelmeißers Leitung, ward uns im einzelnen nicht näher bekannt; doch haben unter anderen die beiden Darmstädter Müller, der Konzertmeister sowohl wie der berühmte Kontrabassist Müller, einen allgemeinen Ruf. Zur Unterstützung und Verstärkung waren für einzelne Instrumente noch besondere Solisten engagiert. So für die Harfenpartien Frau Pohl geb. Eyth (früher Harfenistin

in der Karlsruher Kapelle) von Dresden, für die Baßklarinette ein Kammermusikus aus Wiesbaden, der bei dem Züricher Musikfeste unter Wagner mitgewirkt hatte; unter den Cellisten bemerkten wir den vortrefflichen Coßmann von der Weimarer Kapelle, und in Beethovens Symphonie trat der gefeierte Konzertmeister Joachim als Orchesterspieler an das erste Pult.

Die Generalprobe am 1. Oktober vereinigte zum ersten Male diese sämtlichen Orchester- und Chorkräfte zu einem Ganzen. Doch waren schon vorher mit den einzelnen Kapellen Separatproben für Chor und Streichquartett veranstaltet worden, welche Liszt zwar im ganzen überwachte, indem er eine Rundreise nach den verschiedenen Orten unternahm, jedoch die Spezialitäten den einzelnen Musikdirektoren und Konzertmeistern überlassen mußte. So fanden in Karlsruhe Separatproben unter Leitung des Musikdirektor Wilhelm Kalliwoda, des Konzertmeisters Will und Chordirektors Krug statt. Die ganze technische Leitung des Musikfestes, den großen Orchesterbau im Theater, sowie die Anordnung der speziellen Details, deren ein solches Fest so überaus viele und mühsame darbietet, hatte Hofkapellmeister Joseph Strauß mit großer Umsicht übernommen.

So ward denn im einzelnen alles vorbereitet, um ein treffliches Gelingen des Festes hoffen zu lassen. Auch die Stadt begann, in Erwartung des Kommenden, sich zu beleben und zu schmücken. Viele Fremde führte teils Neugier und Interesse, teils Beruf schon frühzeitig herbei, darunter sehr namhafte Künstler aus der Nähe und Ferne. Da das Musikfest zugleich mit einem badischen Volksfeste verbunden sein sollte, rüstete man sich auf den Hauptplätzen und Hauptstraßen der Stadt zu der allgemeinen Feier. Auf dem Schloßplatz und Marktplatz wurden Orchester, Tribünen, Pavillons, Schaubuden ꝛc. aller Art errichtet, um der Schau- und Hörlust derer zu entsprechen, denen die ernsten Kunsthallen verschlossen bleiben würden.

Ein Komitee der städtischen Behörden hatte bedeutende Anstrengungen gemacht, um das Fest zu einem reichhaltigen und allgemeinen zu machen. Das Programm versprach nebst allgemeinen Volksbelustigungen, dem Aufsteigen eines Luftballons ꝛc., auch ein Feuerwerk und einen Fackelzug der Bürger, unter Mitwirkung des Sängerbundes, zum Schluß der Festlichkeiten. Einladungen an auswärtige Notabilitäten waren vielfach ergangen;

das Theater verhieß ein musterhaftes Repertoire während der Festwoche. Die Gesellschaften „Museum", „Eintracht" und „Bürgerverein" luden sämtliche Festteilnehmer zu Bällen, die Schützengesellschaft zu einem allgemeinen Festschießen ein. Zu sämtlichen Anstalten und Sammlungen der Residenz war von seiten der Behörden während der Dauer des Festes freier Zutritt gestattet, und zur Erleichterung des Verkehrs war überdies der Fahrpreis auf der badischen Staatseisenbahn für alle das Karlsruher Fest Besuchenden um die Hälfte ermäßigt. Triumphbogen, Guirlanden, Kränze, Fahnen ꝛc. bezeugten den freudigen Anteil, welchen die Bewohner der Residenz an dem Feste nahmen. Die ganze Stadt hatte ihr Festgewand angelegt, um auch äußerlich die Intentionen des allverehrten Regenten zu ehren, welcher das vereinigte Musik- und Volksfest mit fürstlicher Freigebigkeit ins Leben gerufen hatte.

II.

Der Morgen des 3. Oktober versammelte ein glänzendes Auditorium in den geschmackvollen Räumen des neu erbauten Theaters, welches an diesem Tage seine eleganten Foyers zum ersten Male dem Publikum öffnete. Alle Räume, selbst das für die Zuhörer eingerichtete Theaterorchester, waren im echten Sinne des Wortes gefüllt.

Die fürstlichen Logen und Hoflogen waren glänzend besetzt. Seine Königliche Hoheit der Regent befand sich mit dem Großherzog von Hessen in seiner Loge; in den benachbarten Hoflogen nahmen die Großherzogin von Hessen und die Markgräfin Wilhelm, die Herren Markgrafen Wilhelm und Maximilian, sowie die jungen Prinzessinnen Platz; die anderen Hoflogen wurden von dem hohen Gefolge eingenommen. In der Mittelloge befanden sich die Fürstin von Wittgenstein mit Prinzessin Tochter. Den ersten Rang füllten die Hautevolee und das Offizierkorps der Residenz.

In den übrigen Räumen war ein höchst mannigfaltiges Publikum vereinigt. Baden, Württemberg, die bayrische Pfalz, das Elsaß, die Schweiz, selbst Norddeutschland hatten ihr Kontingent von Musikern, Musikfreunden und Neugierigen gesandt, um teils zu hören, teils zu berichten. Denn viele auswärtige

Journale hatten ihre Korrespondenten und Berichterstatter nach Karlsruhe abgesandt. Sie hatten sich, nach alter Sitte, im Parterre und Orchester verteilt.

In der Fremdenloge und den übrigen Logen bemerkten wir viele Kapellmeister und Musikdirektoren, namentlich: Schindelmeisser, Mangold und Tescher aus Darmstadt, Benedict aus London, Kücken aus Stuttgart, Wehner aus Göttingen, Reiter und Walter aus Basel. Noch viele andere, uns nicht persönlich bekannte Musikdirektoren und Musikkenner, aus Freiburg, Heidelberg, Mannheim, Frankfurt, Mainz, Konstanz, Kaiserslautern, Straßburg, Mülhausen ꝛc. waren anwesend, darunter auch der bekannte musikalische Schriftsteller Graf Durutte aus Metz. Kantoren und Lehrer hatten sich aus hundert kleinen Orten versammelt, um die seltene Gelegenheit, einem großen Musikfeste beizuwohnen, nach Kräften zu benutzen. Auch Virtuosen und Komponisten hatten sich in großer Anzahl eingefunden. Wir heben daraus Rosenhain, Krüger und Ehrlich aus Paris, Ernst aus Baden-Baden, Reményi, Pruckner und Cornelius aus Weimar hervor. Viele andere mögen uns entgangen sein.

Das Publikum war hauptsächlich durch Beethovens Neunte und den vorausgegangenen Ruf der Wagnerschen Werke angezogen worden, wenn überhaupt ein spezieller Grund für sein Erscheinen vorhanden war. — Einige junge Damen gestanden dem Referenten sehr naiv, sie seien eigentlich nur gekommen, um den berühmten Liszt dirigieren zu sehen. Auch ein höchst respektabler Grund, gegen den nicht das Geringste einzuwenden sein dürfte!

Das Arrangement des Orchesters war ausgezeichnet. Der ganze Orchesterbau befand sich hinter dem Theatervorhang auf der Bühne, die durch eine den architektonischen Verhältnissen des Hauses entsprechende Dekoration in einen geschlossenen Konzertsaal verwandelt war. Das Orchesterpersonal stimmte die Instrumente in Nebenzimmern hinter der Bühne, so daß das Ohr durch die bekannten Mißtöne nicht beleidigt wurde, welche nach alter Unsitte gewöhnlich erst die Zuhörer peinigen, bevor sie ihnen musikalische Genüsse bieten.

Als der Vorhang geräuschlos sich erhob, bot sich dem Auge eine imposante musikalische Masse dar, welche zum Anfang gerüstet war. Der Orchesterbau war terrassenförmig angelegt,

vor dem Orchester war ein großer Raum ohne Sitze für das (im Anfang noch unsichtbare) Chorpersonal bestimmt; der erhöhte Standpunkt des Dirigenten befand sich auf einer isolierten Tribüne vor dem Orchester. Liszt stand bereits an seinem Direktionspult mit gehobenem Taktstock, und das Konzert begann sofort.

Nicht würdiger konnte das Musikfest eröffnet werden, als durch die Tannhäuser-Ouvertüre Richard Wagners, ein Meisterwerk der modernen Instrumentalkunst, voll Glut der Phantasie und Pracht der sinnlichen Erscheinung. Hier ertönten ihre Klänge zum ersten Male — uns waren sie schon befreundete, heimische Töne. Doch hatten wir noch nie eine so ausgezeichnete Ausführung gehört. Sie gelang tadellos. Die Violinfiguren zeigten einen nie gehörten Schwung und ein imposantes Unisono; alle Einsätze waren energisch; alle Instrumente klangvoll. Sämtliche Mittelstimmen kamen zur vollsten Geltung. Der Pilgergesang am Schluß brauste mit doppelter Besetzung der Blasinstrumente wahrhaft gigantisch einher zwischen den stürmischen Wogen der Saiteninstrumente. Durch Liszts künstlerische Auffassung kam auch der so nothwendige und doch nur selten gehörte wechselnde rhythmische Schwung in das Tempo der Ouvertüre, deren Charakter eine Steigerung oder Mäßigung der einzelnen Partien absolut erfordert.

Diese großartige Ouvertüre hat das eigentümliche Schicksal, von der Kritik der „absoluten Musiker" fortwährend angefeindet, aber dennoch von dem gesamten gebildeten Publikum mit immer wachsender Teilnahme, ja mit Enthusiasmus aufgenommen zu werden. Ein Teil der gegnerischen Kritik warf bei der gegenwärtigen Aufführung diesem Instrumentalwerk „Unklarheit" und „Unverständlichkeit" vor, während ein anderer Teil im Gegensatz gerade behauptete, sie sei zu klar, zu wenig „gearbeitet", nur für das große Publikum berechnet. Andere waren damit noch nicht zufrieden, und versuchten sogar, die Musik von seiten des „moralischen" Gehaltes anzugreifen. Dies zeigt allerdings von einer Beschränktheit, welche auf den Wert eines Kunsturteils keinen Anspruch machen kann. Wollte man eine derartige Auffassung in der Kunst gelten lassen, so gelangten wir schließlich dahin, jede künstlerische Darstellung des Reinmenschlichen in Wort, Bild und Ton zu verdammen, und für die bildende Kunst nur

Heiligenbilder, für die Musik nur Kirchenmusik als zulässig zu betrachten! — —

Berechtigter scheint noch die Frage, ob in der Wagnerschen Ouvertüre die angewandten Kunstmittel mit dem beabsichtigten Zweck in vollkommener Harmonie stehen. Wir müssen das absolut bejahen, da wir nicht einsehen können, wie die künstlerische Darstellung des gewählten Objektes lebendiger, wahrer und plastischer erreicht werden könnte. Bis jetzt ist Wagner noch von keinem übertroffen worden in der Glut der Farbengebung, in der Lebendigkeit, Wahrheit und Natur der Darstellung. Für Richard Wagner ist die Instrumentalmusik ein Mittel zur Darstellung bestimmter Ideen. Deshalb darf auch diese Ouvertüre als kein isoliertes Ganze betrachtet werden — obgleich sie selbst als solches, als rein symphonische Komposition, schön ist. Sie kann aber, von dem Drama getrennt, von denen nicht vollkommen verstanden werden, die das Drama, nicht kennen. Deshalb hat auch Wagner der Ouvertüre für ihre Aufführung im Konzertsaal — der sie voraussichtlich nicht ausweichen konnte — ein erläuterndes Programm mitgegeben, um ihr Verständnis möglichst zu vermitteln.

Wagner wendet sich hier, wie in allen seinen Kunstwerken, wie er selbst sagt: „an die volle Unbefangenheit des rein menschlichen Herzensgefühles; an die Kritik der gesunden Vernunft: nämlich des Verstandes, der mit Bewußtsein keinen Augenblick, als seinen fortgesetzten Ernährer, das gesunde Gefühl aufgibt, — somit nicht an die kritische Routine der alten, vom Gefühle losgeschraubten Methode, sondern an die durchaus unroutinirte Anschauung des gebildeten Menschen."

Durch das Verbannen des Formalismus erreicht Wagner das, was hundert Andere, mit aller „Kunst" und „Arbeit" eben nicht erreichen: eine durchgreifende, mächtige und fortreißende Wirkung des einheitlichen Kunstwerkes. Auch in Karlsruhe ward das Publikum von dieser Musik mächtig ergriffen, ohne sich des „Wie" und „Warum" noch bewußt sein zu können. Aber die Ouvertüre zündete, wie überall, und zwar so, daß sie auf allgemeines Verlangen am Ende des zweiten Konzertes wiederholt werden mußte, und das zweite Mal zu noch enthusiastischerem und selbstbewußterem Beifall hinriß.

Die Konzert-Arie von Beethoven („Ah perfido!"),

welche auf die Ouvertüre im ersten Konzert folgte und von Frau Howitz-Steinau recht brav gesungen wurde, konnte uns an diesem Orte kein besonderes Interesse erregen. Diese Komposition gehört der früheren Periode Beethoven's an, in welcher dieser Riesengeist sich noch zu sehr den konventionellen Fesseln fügte, wodurch die geistige Tiefe der Auffassung nicht erreicht werden konnte, welche uns in Beethovens späteren Kompositionen so mächtig ergreift. Diese Arie war die eigne Wahl der Sängerin. Sollte es nun einmal eine Konzertarie sein, so wäre eine von den Weberschen uns lieber gewesen, da diese im Verhältnis noch wenig gekannt sind. Auch eine Gluckſche Arie, deren mehrere sich zum Konzertvortrag sehr wohl eignen, war mehr am Platz. Die Ausführung der Frau Howitz-Steinau war auch nicht geeignet, besonders zu erwärmen. Die Arie ist zu oft gesungen worden, um ihr noch eine neue Seite abgewinnen zu können.

Um so höheres Interesse bot Joachims Violin-Konzert, und zwar in doppelter Hinsicht. Über Joachim als ausübenden Künstler ist kaum noch etwas zu sagen. Vollendeter Meister seines Instrumentes, vereinigt er die Vorzüge aller jetzt lebenden Geiger, ohne ihre Fehler zu besitzen. Die Kraft, Fülle, Reinheit und Gleichmäßigkeit seines edlen Tones ist in der Gegenwart unübertroffen. Joachim überwältigt alle Schwierigkeiten mit Leichtigkeit, und spielt trotzdem mit der erhabensten Einfachheit. Er verschmäht alle Effekthascherei und ist groß in seiner echten Künstlerruhe. Klassisch und modern zugleich, gilt er uns als Repräsentant der edelsten Virtuosität unserer Zeit.

Joachim machte sich uns aber zugleich als schaffender Künstler bekannt durch das von ihm componierte Konzert. Er faßt den Begriff eines Konzertes nicht im virtuosen, sondern im Beethovenschen Sinne auf, und gibt ein symphonisches Ganze, bei welchem die Sologeige organisch eingearbeitet ist. Durch diese orchestrale Behandlung erreicht er einen Gesamteindruck, bei welchem der Solist allerdings mehr zurücktritt, als man bei Konzerten sonst gewohnt ist, weil er nur als Teil zum Ganzen wirkt. Das Konzert besteht nur aus einem Satz, aber mit wechselndem Tempo, so daß es in der That alle Elemente eines mehrsätzigen Konzertes, das Charakteristische des Allegro, Andante, Scherzo und Finale in sich schließt. Die einzelnen

musikalischen Gedanken sind so ineinander gearbeitet, daß allerdings das große Publikum beim ersten Hören dem architektonischen Bau nicht genügend folgen kann. Aus diesem Grunde ist das Konzert allerdings nicht „dankbar".

Sollen wir die Kompositionsweise Joachims noch näher bezeichnen, so finden wir in ihr am meisten Verwandtschaft mit Schumann, aber eine so ungezwungenen, daß man fühlt, hier walte die freieste innere Sympathie zu der Kunst dieses Meisters.

Trotzdem die Komposition in ihren Intentionen vom Publikum noch nicht recht erfaßt werden konnte, war der Beifall, den Joachim errang, doch ein enthusiastischer.

Das hierauf folgende Finale aus „Lorelei" von Mendelssohn ward unter den Ensemblestücken dieses ersten Konzertes vom Publikum am meisten ausgezeichnet. Allerdings war die Ausführung vortrefflich, die Chöre wurden tadellos ausgeführt und das Ensemble von Chor und Orchester war wahrhaft imposant durch Kraft, Einheit und Wohlklang. Auch die Partie der „Leonore" ward von Frau Howitz-Steinau warm, lebendig und mit ansprechenden Stimmmitteln zur Darstellung gebracht. Auf eine besondere Begabung für den dramatischen Vortrag läßt die Ausführung von Mendelssohns „Lorelei" nach unserer Meinung aber deshalb nicht schließen, weil wir diese Partie weit mehr für den Konzertvortrag, als für die Bühne geeignet halten.

Aus diesem Finale Mendelssohns Begabung zur Oper folgern zu wollen, erscheint uns ebenso gewagt. Man hat sich zwar bemüht, in diesem Fragment sogar „die ersten Vorboten der Zukunftsoper" zu finden — doch ist dies eine Auffassung, gegen welche Mendelssohn jedenfalls ebenso entschieden protestiert haben würde, als sich die sogenannten Zukunftsmusiker dagegen verwahren dürften. Wir können in diesem nach Mendelssohns bekannter Weise gearbeiteten Chorwerk, keinen erheblichen musikalischen Fortschritt, keine Erweiterung der Formen entdecken. Das Finale ist wohlklingend und elegant gearbeitet klar und einfach gegliedert, und nicht ohne dramatische Effekte — namentlich in dem Andante der Leonore (Fis moll, $^{12}/_{8}$), in den kurzen Antworten des Chores in derselben Nummer, und vorzüglich in dem kleinen Chorsatz — mit dem Eintritt des unisono C nach dem H dur-Akkord:

Sollst dein Herz zum Lohn uns geben,
Sollst uns opfern deine Liebe!
Braut des Rheines sollst du werden,
Braut des Rheins im Felsenschloß.

Dies sind hervorragende Momente, deren Wirkung leider durch andere geschwächt wird. So namentlich der ganze erste „Chor der Wassergeister", der, verschieden von Mendelssohns gewöhnlicher Behandlung derartiger Geisterchöre, nicht einmal charakteristisch genannt werden kann. Für ebenso verfehlt halten wir das Motiv der Leonore:

Vergeltung! Rache!
Für meine Liebe hat er mich zertreten,
Weil ich ihm alles gab,
Deucht' ich ihm nichts! 2c.

aus dessen harmloser Melodie kein Mensch, ohne die Worte genau zu verstehen, den Sinn heraushören könnte, den der Dichter hineinlegte. Das gleiche gilt für den lärmenden Schluß von den Worten an:

Wie ich den Schleier hier zerreiße,
So sei zerrissen meine Liebe!

worin weder dramatische Kraft noch eine geistige Verbindung zwischen Wort und Ton von uns entdeckt werden kann.

Man muß sich verwundert fragen, wie der feinfühlige Mendelssohn dem äußerlichen Effekt solche Konzessionen machen konnte. Die äußere Mache des musikalischen Produktes überwiegt hier ersichtlich den Gedankenreichtum. Was in der Komposition aber wirklich vortreffliches und wirkungsvolles ist, findet sich ähnlich in der „Walpurgisnacht" und „Athalia", so daß von neuen Gesichtspunkten hier nicht die Rede sein kann.

Wir würden diese Bemerkungen, aus Achtung vor Mendelssohn unterdrückt haben, wenn seine enthusiastischen Anhänger nicht die Opposition herausforderten, indem sie ihn absolut zu einem dramatischen Komponisten machen wollten, der er entschieden nicht ist. Zugleich gelten diese Ausstellungen denen, welche im Übermaß der Verehrung dieses Finale als „die Perle des Karlsruher Programmes" bezeichneten.

Bei so harmonisch einfach basierter, so korrekt durchgeführter und wohlklingender Arbeit, wie sie Mendelssohn stets darbietet, kann ein Ermüden oder Unbehagen von seiten derer nicht eintreten, welchen der sinnliche Wohlklang höher steht, als

die musikalische Charakteristik. Einen großartigen Eindruck kann aber die Komposition nicht erzielen, trotz des bedeutenden Instrumentalaufwandes, den Mendelssohn gerade hier so freigebig spendet und dabei Mittel, wie die große Trommel, nicht verschmäht, die ihm sonst fremd sind.

Schumanns Ouvertüre zu Byrons Manfred, welche welche den zweiten Teil des Konzertes eröffnete, ist ein herrliches Werk, voll Kraft, Gedankenreichtum und Poesie, das man zu dem Besten zählen muß, was Schumann an Instrumentalwerken geschaffen hat. Unter seinen Ouvertüren nimmt sie offenbar den ersten Rang ein, sie verbindet jugendlichen Schwung mit Ernst und Tiefe. Als ein Werk von reinstem Seelenadel und wärmster Empfindung nehmen wir keinen Anstand, diese Ouvertüre den Beethovenschen an die Seite zu stellen, mit denen sie in mehr als einer Beziehung die innigste geistige Verwandtschaft zeigt, ohne im geringsten äußerlich an ein Vorbild sich zu lehnen. Schumanns innerster und edelster Kern zeigt sich in dieser Ouvertüre glänzend.

Schumann ist ein Künstler, der seinem Genius niemals untreu geworden, und in seinem Streben auch nicht erlahmt ist. Als bahnbrechendem Künstler gebührt ihm eine der rühmlichsten Stellen in der Kunstgeschichte der Gegenwart. Er gilt uns als hervorragender Repräsentant der, dem deutschen Geiste so eigentümlich entsprungenen und so innig verwachsenen Instrumentalmusik, in ihrer spezifischen Entwickelung.

Wer die Entwickelung dieses Komponisten nicht von Anfang an verfolgt und seine Erscheinung nicht im Zusammenhang mit Beethoven, Schubert und Chopin erfaßt hat, ist eines freien Urteils über Schumanns Bedeutung nicht fähig. Doch ist gewiß, daß Schumann, trotz aller Opposition, in immer größeren Kreisen des Publikums sich Anerkennung erringt. Schumanns phantasiereiche Klavierwerke, seine köstlichen Lieder, seine trefflichen Werke für Kammermusik, seine vier Ouvertüren und vier Symphonien, endlich seine „Peri" und andere Chorwerke sind in Norddeutschland längst eingebürgert. Vieles darunter ist bereits populär geworden, im besten Sinne des Wortes. Im Süden hat man bis jetzt wenig Versuche gemacht, ihn in umfassender Weise einzuführen; doch wenn seine ausgezeichneteren Werke auf entsprechende Art zur Darstellung gelangen, erringen sie fast immer

ein neues Terrain. So ist es Thatsache, daß durch die höchst gelungene Aufführung seiner Ouvertüre während des Musikfestes ihm die Anerkennung manches denkenden Musikers gewonnen wurde, obgleich der Beifall des Publikums mit dem Wert der Komposition noch keinen Schritt hielt, weil man den geistigen Gehalt dieses Werkes bei einmaligem Hören nicht genügend erfassen konnte.

Wir kommen jetzt zu Liszts Kantate, dem Festgesang aus „die Künstler" von Schiller, für Männerchor und achtstimmiges Männersolo, mit Harmoniebegleitung. Wir haben hier zunächst zu bemerken, daß dies die schwierigste Komposition für Gesang ist, die wir kennen, und zugleich die gewagteste, weil man sie nur einem vollkommen und gleichmäßig gebildeten musikalischen Publikum vorlegen kann. Insofern war Liszt's Wahl keine glückliche; die Kantate ging auch trotz ihrer Schönheiten ohne Wirkung vorüber.

Es ist über diese Komposition so viel Ungereimtes gesagt worden, daß man daran wieder deutlich erkennen kann, wie rat- und hilflos ein großer Teil der musikalischen Kritik herumirrt, wenn ihr eine Erscheinung entgegentritt, für welche der gewöhnliche Maßstab nicht ausreicht. Denn Liszts Kompositionen sind der Ausdruck einer eigentümlichen Subjektivität, die das Recht einer freien, selbständigen Entfaltung mit Energie in Anspruch nimmt und mit Konsequenz festhält.

Liszt mutet aber der Biegsamkeit und Sicherheit der Stimme in Bezug auf Vorhalte, Ausweichungen, enharmonische Verwechselungen sehr viel zu, und kann deshalb bei der Wiedergabe seines Werkes jene absolute Reinheit und Sicherheit des Vortrages nur schwer erzielt sehen, welche erforderlich ist, um diesem Werk in seinem verschlungenen Bau folgen zu können, obgleich es dem musikalisch gebildeten Sänger nichts Unmögliches und dem feinen Ohr nichts Unerhörtes, wenn auch sehr Überraschendes bietet. Unrein gesungen, wie das Werk trotz vieler Proben noch immer wurde (und trotzdem zur Unterstützung des Gesanges noch ein kleines Harmonium beigegeben war), konnte man zu keinem Gesamteindruck gelangen und war öfters darauf angewiesen, die Intention mehr herauszufühlen, als herauszuhören.

Wir haben das Werk in den Proben mit Aufmerksamkeit verfolgt und ihm bei jedesmaligem Hören neue interessante Seiten abgewonnen, obgleich wir schon im voraus einer geringen

Wirkung auf das Publikum gewiß sein konnten. Denn die gesteigerte Anhäufung von scharf accentuierten Effekten, die, dicht nebeneinander gelegt, sich gegenseitig rasch verdrängen, rauben dem Ohr die erwünschten Ruhepunkte, und jene Selbstbeschaulichkeit und Sicherheit, welche namentlich Mendelssohn in hohem Grade bietet, der deshalb auch nie in Gefahr kommt, vom Publikum mißverstanden zu werden.

Liszts Kantate bietet die Erscheinung einer bis zum höchsten gesteigerten musikalischen Charakteristik und eines fast nervös verfeinerten Anschließens der Form an den Inhalt dar, wodurch die Grenzlinien des Schönen auf Kosten des Wohlklanges allerdings zuweilen überschritten werden.

Auf die Einzelheiten näher einzugehen, wird erst möglich sein, wenn dieses bis jetzt nur im Manuskript vorhandene Werk im Druck vorliegt. — Dies wird in nächster Zeit geschehen, und zwar wird, wie wir hören, der Komponist nach der Erfahrung dieser ersten Aufführung einige entsprechende Veränderungen vornehmen. Namentlich soll der Kantate die Begleitung des vollen Orchesters gegeben werden, wodurch der doppelte Vorteil erreicht wird, daß die Sicherheit und Reinheit der Sänger, durch Unterstützung der vollen Instrumentation, leichter erzielt werden kann, während andernteils die Komposition an Wirkung gewinnen muß, da sie vielfache Veranlassung zu den reichsten Instrumentaleffekten darbietet.

Wir müssen Liszts Idee einer erweiterten Ausführung dieses Werkes aus vollster Überzeugung beistimmen. Es wäre bedauerlich, wenn ein wahrhafter Künstler durch momentan geringe Erfolge seiner Bestrebungen von seinem eigentümlichen Wege sich abbringen ließ. Denn in der Ausdauer besteht der Prüfstein des Genius. Nur ein Schwacher und Unselbständiger macht dem Zeitgeist und der Mode Konzessionen. Dies beweisen die hervorragendsten musikalischen Erscheinungen unserer Zeit, welche gerade darum am meisten angefeindet werden, weil sie die meiste selbständige Schöpferkraft besitzen.

Ihnen allen, und hier namentlich Franz Liszt, rufen wir die Worte Schiller's aus den „Künstlern" zu:

> Erhebet euch mit kühnem Flügel
> Hoch über euren Zeitenlauf!

Fern dämmre schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf!

Bei einem sind diese prophetischen Worte aufs herrlichste erfüllt worden, bei dem unerreichbaren Beethoven! In seinem Geiste leuchtete

„Das kommende Jahrhundert auf,"

und seine Werke schweben

„Hoch über unserm Zeitenlauf."

Das bringt vor allem seine neunte Symphonie mit Chor lebhaft zur Anschauung, das tiefsinnigste und „in seiner großen Eigentümlichkeit und noch gänzlich unnachgeahmten Neuheit" einzig dastehende Meisterwerk Beethovens. Es darf uns nicht verwundern, daß, wie die Erfahrung wiederholt zeigt, die Ansichten über die neunte Symphonie noch immer bedeutend divergieren. Noch immer wird uns demonstriert, dieses Meisterwerk sei unklar und verworren, die Symphonie sei kein Ganzes, leide an Formmängeln, habe die Grenzen der Kunst überschritten u. s. f. — weil Beethoven mit diesem Werke seiner Zeit „im kühnen Fluge" so weit vorauseilte, daß erst einem nachgeborenen Geschlecht die Ahnung, und endlich das allmähliche Verständnis dieses „wundervoll bedeutsamen Kunstwerkes" (R. Wagner) vorbehalten sein konnte.

Alle Diejenigen, welche einen musikalischen Fortschritt der Gegenwart leugnen und das einzige Heil der Musik in der „Umkehr" suchen, können und dürfen konsequenterweise dieses hundert fünfundzwanzigste Werk Beethovens nicht anerkennen, weil sonst ihr ganzes dogmatische Gebäude erschüttert würde. Deshalb bildet die neunte Symphonie Beethovens den Gegenstand eines schon seit zwanzig Jahren geführten Streites, und zugleich den äußersten Grenzpunkt, an welchem die alte und neue Schule sich feindlich scheiden, — jene, um auf dem historischen Boden früherer Perioden sich zu verschanzen, diese, um auf den von Beethoven eröffneten Wegen einem neuen Ziele entgegen zu eilen. Die moderne Schule findet in der neunten Symphonie ihren Ausgangspunkt, betrachtet sie als ersten Schritt auf ein neues Gebiet, und basiert auf dieser ihre Eroberung der erweiterten Kunstformen.

Mögen die, welche, sich selbst ironisierend, sich zu den „be-

schränkten Köpfen" zählen (David Strauß), Beethoven die ästhetische Berechtigung zu diesem Kunstwerk absprechen: die innere Berechtigung dazu dem tiefsinnigsten und gewaltigsten aller Tonschöpfer absprechen zu wollen, wird wohl keinem einfallen! Beethoven ging in seinen künstlerischen Offenbarungen überhaupt nicht auf Herstellung solcher Kunstwerke aus, die den Ansprüchen einer „abstrakten Ästhetik" Genüge leisten sollten. Ihm war es nur um die Aussprache seines Innern, um Mitteilung seiner reichen Gedankenwelt zu thun, und hier konnte und mußte er mit seiner ureignen Schöpferkraft nur der Divination des eignen Genius folgen. Er durfte wohl der Ästhetik eigne Gesetze vorschreiben, aber die abstrakte Ästhetik konnte ihn nimmermehr in „absolute" Formen schmieden. Darum kann dieser Michel Angelo nicht zur Nachahmung für Kunsthandwerker dienen. Aber der Glaube an die Gültigkeit der Offenbarungen des Genius kann uns nie geraubt werden!

Nach Sympathie mit seiner Subjektivität ringt der Künstler unserer Zeit, einer Zeit, in welcher der Mangel eines allgemein geglaubten Dogmas dem Künstler das Aufgehen seiner subjektiven Natur in der Objektivität der großen Allgemeinheit verwehrt, ihn vielmehr auf sich selber und eine immer klarere Herausbildung seines eignen Charakters anweist. Indem wir also die Sympatie mit dem Tondichter als Menschen, nicht aber die ästhetische Norm zur Grundlage für unsere Anschauung seines Werkes machen, verdammen wir diejenigen nicht, welche infolge eigner Unmännlichkeit und Charakterlosigkeit unfähig sind, diese Sympathie zu teilen. Wohl aber halten wir uns verpflichtet, durch eine nachdichtende Kritik des Werkes dasselbe allen denen etwas näher zu rücken, welche jener Sympathie wohl fähig sind, dabei aber der nähern Kenntnis der spezifischen Tonsprache entbehren.

In diesem Sinne entwarf Richard Wagner sein berühmtes „Programm zur neunten Symphonie". Das Programm ist ein Meisterstück durch sein tiefes Verständnis des Beethovenschen Geistes, sowie des geheimnisvollen Wesens der Instrumentalmusik überhaupt. Die Parallelstellen aus Goethe's „Faust" sind von schlagender Wahrheit, und die ganze Bedeutung dieser größten aller Symphonien kann nicht klarer und erschöpfender zur Darstellung gelangen, als durch dieses Programm Richard Wagners, auf welches wir hier verweisen.

Schon in betracht, daß dem allgemeinen Publikum nur durch Aufführungen die Möglichkeit gegeben ist, in den Geist der neunten Symphonie nach und nach einzudringen, und überhaupt ein eignes Urteil über dieses Werk zu fassen, war die Wahl dieser Symphonie bei dem Musikfeste eine höchst dankenswerte. Allerdings ist nicht einmal die Konzeption, vielweniger die Ausführung dieses Titanenwerkes mit einmaligem Hören zu erfassen. Deshalb mag für das, in Süddeutschland noch wenig verbreitete Verständnis dieser Symphonie ein Grund in dem Mangel an Zahl und Popularität der Aufführungen gefunden werden. Um so wichtiger ist jede neue Aufführung, namentlich vor einem möglichst großen und gemischten Publikum, wie es die Musikfeste fast allein vereinigen können. Wir kennen im Süden bis jetzt nur drei Aufführungen, in München durch Lachner, in Basel durch Reiter und jetzt in Karlsruhe durch Liszt. Stets waren diese Aufführungen epochemachend, und natürlich auch eine lebhafte Polemik hervorrufend. Aber die Wirkung war immer und überall eine mächtige.

In bezug auf die Ausführung in Karlsruhe ist nicht zu leugnen, daß alle Schwierigkeiten noch nicht überwunden waren. Von seiten der Musiker — welche, soviel uns bekannt, die Symphonie sämtlich zum ersten Male aufführten, — war das Werk noch nicht vollkommen verarbeitet, so daß die Ausführung im einzelnen allerdings manches zu wünschen übrig ließ*). Liszt hatte offenbar auf mehr Verständnis, entschiedneres Entgegenkommen und festere Haltung des Orchesters

---

*) Daß im letzten Satz nach der Fermate in F dur, bei dem Beginn des Allegro assai vivace, alla marcia ($^6/_8$ B dur), sich das Fagott verzählt hatte und mit dem Niederschlag (statt mit dem Aufschlag im vierten Achtel) einfiel, wodurch die große Trommel irre gemacht wurde, so daß die ersten Noten wiederholt werden mußten: war ein Unglück, wofür kein Dirigent einstehen kann, da leider beide Instrumente überhaupt sehr zaghaft auftraten und hier das Unglück hatten, ganz Solo eintreten zu müssen. Bei jeder anderen Stelle wäre das Versehen spurlos vorüber gegangen, doch haben diverse Böswillige und Einsichtslose, die niemals einen Direktionsstab in der Hand gehabt, vielweniger ein solches Riesenwerk mit zwei Proben einstudiert haben, ein Geschrei darüber erhoben, weil sie froh waren, etwas in ihre Ohren Fallendes gefunden zu haben, das sie getrost tadeln konnten, ohne Gefahr zu laufen, sich zu irren.

bei dieser Symphonie gerechnet, konnte daher in zwei Proben nicht Geist und Leben in eine so große Masse einhauchen, welche teils mit dem Technischen noch ringen mußte, teils durch eine parteiische, unverständige Kritik im eignen Urteil über Wert und Bedeutung dieser Symphonie irre geführt war. Unter so bewandten Umständen ging die Symphonie noch ganz vortrefflich, namentlich der erste und zweite Satz, welche beide sehr lebhaft, letzterer sogar stürmisch und mit Dakaporuf vom Publikum aufgenommen wurden. Weniger sicher gelang der dritte Satz, wogegen die Chöre des letzten Satzes ausgezeichnet waren und in Festigkeit, Sicherheit, Kraft und Reinheit nichts zu wünschen übrig ließen.

Somit gestalteten sich die Eindrücke, die das erste Konzert hervorbrachte, im einzelnen weit günstiger, als von verschiedenen Seiten zugestanden wurde, und das Gesamtresultat war ein sehr befriedigendes. Das Publikum bewahrte eine, wenn auch nicht enthusiastische, doch warme und lebhafte Empfänglichkeit für die gebotenen Genüsse, und eine dauernd gespannte Aufmerksamkeit bis zum Ende, welches vor 3 Uhr Nachmittags erfolgte. Liszt ward am Schluß stürmisch gerufen und vom Orchester mit einem dreimaligen Tusch empfangen.

III.

Das erste Konzert war trefflich dazu geeignet, die instrumentale Kunst der neuesten Periode nach den drei Hauptrichtungen uns zu vergegenwärtigen, welche in der Nach-Beethovenschen Zeit durch Mendelssohn, Schumann und Wagner geschaffen wurden — drei Richtungen, welche in ihrer Entwickelung außerordentlich verschieden waren, weil ihnen nicht nur verschiedene Voraussetzungen zu Grunde lagen, sondern weil diese Meister auch ganz verschiedene Ziele im Auge hatten.

Mendelssohn griff ein volles Jahrhundert zurück, um den Geist von damals mit dem Geist von heute zu verschmelzen, den Weg zu verfolgen, den Bach und Händel einst betreten hatten, und ihn in Verbindung mit den Eroberungen von Haydn und Mozart der Gegenwart als neue Bahn zu eröffnen. Diese Idee, welche sich bei Mendelssohns ersten Werken schon

entschieden ausprägt, mußte bei einem so jungen Komponisten überraschen, da sie von einer merkwürdigen Reife und einem Vorwalten der Reflexion Zeugnis gab; aber sie war eines so begabten Geistes, wie Mendelssohn, würdig. Er wußte sich augenblicklich die mannigfaltigsten Sympathien der verschiedensten Kunstrichtungen, und namentlich der historischen Schule zu erringen, und genoß das seltene Glück, von der ersten Zeit seines Auftretens bis an seinen Tod der wärmsten Sympathien, der glücklichsten Erfolge und der reichsten Anerkennung seiner Bestrebungen sich zu erfreuen.

Es lag aber in den Grundbedingungen der Mendelssohnschen Richtung, daß sie nur durch ihn, aber nicht nach ihm eine erfolgreiche sein konnte. Den Geist zweier Jahrhunderte zu verschmelzen, die in ihren Grundanschauungen so verschieden waren, konnte zwar einer hierzu organisierten und dafür begeisterten Individualität, aber keiner Schule gelingen, wie man irrtümlich meinte. Eine reichbegabte Natur, wie Mendelssohn, vermochte wohl durch die in ihr liegende Assimilationskraft Salon, Konzertsaal und Kirche auf gewinnende und geistreiche Weise eigentümlich zu verbinden, aber dieser Kunstrichtung nur eine Lebensfähigkeit einzuhauchen, die mit ihm wieder verloren gehen mußte. Mendelssohns unmittelbare Schüler und Nachfolger verfielen teils augenblicklich — wie Bennet — teils erst nach mancherlei Kämpfen mit ihrer, zu selbständigerer Gestaltung berufenen und darum widerstrebenden Individualität — wie Gade — in eine Manier, die, wenn sie auch nicht Nachahmung war, doch einer weiteren Fortbildung nicht fähig sein konnte.

Einer anderen Gefahr war Schumann ausgesetzt, der von ganz anderen Voraussetzungen ausging und bei seinem Erscheinen erst Schritt für Schritt eine widerstrebende Anerkennung sich zu erkämpfen hatte. Schumann trat schon in seinen ersten Werken in so selbständiger und eigentümlicher Weise auf, daß sich in dem phantastischen Gepräge der ersten Periode seines Schaffens das Werden und Ringen eines gewaltigen Geistes nach eigentümlichem Stil sogleich erkennen ließ. Schumann war viel zu subjektiver Natur, um durch ein reflektiertes Schaffen erfolgreich wirken zu können. Da, wo er absichtlich reformatorisch eingreifen

wollte, ging er über die Sphäre hinaus, die ihm beschieden war, es fehlte ihm hierzu das objektive Aufgehen im Gegenstand.

In seinen größeren Chorwerken der neuesten Zeit — in denen er „Paradies und Peri“ nicht wieder erreichte — wollte er eine Übergangsform zwischen Oratorium und Oper schaffen, konnte jedoch dieser, ihrer Natur nach unselbständigen Gattung kein dauerndes Leben einhauchen. Ebenso gelang Schumanns Versuch nicht, in der „Genoveva“ die Oper zu reformieren und hier einen neuen Weg einzuschlagen. Denn gleichzeitig hatte sich ein gewaltiger Geist, Richard Wagner, der dramatischen Tondichtung mit ausschließlicher Hingebung und mit so überwältigendem Genie bemächtigt, daß er alle Bestrebungen neben sich siegreich zu Boden schlagen mußte.

Anderseits geriet Schumann hier in Gefahr, einer Manier zu verfallen, die kein objektives Kunstwerk duldet. Es gelingt keinem anderen so wie Schumann, die Individualität in ihren feinen Zügen und verborgenen Tiefen zu erfassen, und jedem einzelnen seiner Werke eine durchaus bestimmte und individuelle Physiognomie aufzuprägen. Aber es gelingt ihm nicht, das Kunstobjekt in seiner reinen, ungetrübten Individualität darzustellen. Anstatt sich ganz in den Gegenstand zu versenken und über der innern Notwendigkeit desselben die Gesetze seiner speziellen musikalischen Empfindungen zu vergessen, verfährt Schumann vielmehr umgekehrt: er versenkt den Gegenstand in sich und vergißt über den gewohnten Gesetzen seines eignen musikalischen Fühlens die innere Notwendigkeit des Gegenstandes. Dadurch erhält dieser eine spezielle Physiognomie, die uns von dem Gegenstand immer auf den Künstler hinweist.

Diese Eigentümlichkeit Schumanns mußte natürlich nirgends schärfer hervortreten, als bei Kunstobjekten, welche ein selbständiges Leben, ein Insichversenken absolut erfordern: also bei allen dramatischen und nach der dramatischen Form hinstrebenden Werken. Hier ward dieselbe vorwaltende Subjektivität zu einem Fehler, die in der Instrumentalmusik ein Vorzug ist, weshalb Schumann auch in letzterer noch immer frisch und produktiv ist, weil auf diesem Gebiet sein ausgeprägtes nud eigentümliches Naturell sich frei und erfolgreich bewegen kann.

Wagner verfolgte den entgegengesetzten Weg von Schumann, indem er sich mit allen Geisteskräften in das Objekt

versenkt, und aus der inneren Notwendigkeit desselben die Gesetze einer allgemein gültigen Auffassung und Wiedergabe schafft. Deshalb mußte er Schumann sowohl, wie alle Zeitgenossen, auf dramatischem Gebiete weit überragen. Aber auch als Instrumentalkomponist ist Wagner ein anderer. Er ist Tondichter im höchsten Sinne des Wortes; die Instrumentalmusik ist ihm nicht Selbstzweck, sondern nur ein Kunstmittel, um bestimmte, durch Worte nicht auszusprechende Ideen und Gefühle lebendig wiederzugeben. Sie bleibt ihm deshalb stets, wie er sich selbst ausdrückt, „eine Herzensangelegenheit, aber keine Verstandessache". Die Instrumentalmusik ist für ihn auch nicht selbständig vorhanden, sondern steht immer in Verbindung mit dramatischen Kunstwerken.

Die Aufführungen des zweiten Konzerttages knüpften unmittelbar an diese Betrachtungen an, indem sie uns eine weitere Konsequenz der Nach-Beethovenschen Zeit in Meyerbeer, Berlioz und Wagner zeigten, eine Entwickelung, die sich vom ursprünglichen, spezifischen Charakter der Instrumentalmusik immer mehr loslöste, um auf dem Wege der Tonmalerei nach dem dramatischen Ausdruck hinzustreben und so in Wagner ihren Gipfelpunkt zu finden.

Meyerbeer verfuhr dabei sehr äußerlich. Als Instrumentalkomponist hat er zwar nie eine hervorragende Stellung errungen, als Opernkomponist aber beherrschte er die deutsche Bühne, bis ihm Wagner gegenübertrat, der sich in mehr als einer Hinsicht in künstlerischer Opposition zu ihm befindet. Meyerbeer gehört keiner Schule ausschließlich an, er hat sich in fast allen Richtungen bewegt, bis er sich seinen eignen Stil zu schaffen suchte, der von einem Teil der Kritik — welche durch die Erfolge seiner Opern irre geleitet war — eine Zeitlang für den wahren dramatischen Stil gehalten wurde, bis Wagner das Gegenteil thatsächlich bewies. Ein Schüler Voglers und Freund C. M. v. Webers, bildete Meyerbeer das romantische Element des letzteren auf rein äußerliche Weise aus, und ohne die Tiefe und Wärme und den künstlerischen Ernst Webers zu besitzen; auch verließ Meyerbeer die deutsche Richtung, um sich zunächst der italienischen, lyrischen Oper, sodann der französischen Effektoper zuzuwenden, in deren Verfolgung er endlich seine größten Erfolge errang. Um Wahrheit des Ausdruckes

war es ihm hier weniger zu thun, als um starke Effekte. Er gefiel sich in raffinierter Zusammenstellung des Heterogenen, in Verbindung scharfer Gegensätze. Dieses Streben leitete ihn nicht nur in der künstlerischen Idee, sondern auch in der Behandlung der Formen und Mittel, und verführte ihn zu Willkürlichkeiten, welche künstlerisch nicht mehr zu rechtfertigen waren.

Trotz unserer Antipathie gegen dieses Meyerbeersche Streben — welches durch den immer steigenden Beifall des Publikums stets neue Nahrung erhielt, wie es nur auf diesen berechnet war — müssen wir doch anerkennen, daß die Ouvertüre zu Michel Beers „Struensee", welche das zweite Konzert eröffnete, ein wirkungsvolles Instrumentalwerk ist. Das Gesetz einer gleichmäßigen und spannenden Steigerung bis zum Schluß ist sehr harmonisch eingehalten. Die Motive sind klar und nobel, die Durchführung ist interessant. Reminiszenzen an Meyerbeers übrige Werke fehlen freilich nicht, doch ist der Effekt hier noch natürlich und ungesucht. Diese Ouvertüre ist die bei weitem beste Meyerbeers und setzt seine Vorzüge offenbar in das vorteilhafteste Licht.

Einen unangenehmen Eindruck machte uns dagegen die Arie aus Meyerbeers „Prophet" (Arie der Fides im letzten Akt: „Ihr Baalspriester!"), welche Fräulein Kathinka Heinefetter im zweiten Teil des Konzertes sang. Nicht wenig trug hierzu der ungünstige Platz bei, welchen die Arie zwischen Berlioz' und Wagners Kompositionen einnahm. In dieser Umgebung mußte die Zerrissenheit des nur auf den Effekt berechneten Werkes, welches aller Gefühlstiefe und Wahrheit entbehrt, um so greller hervortreten. Das Publikum zeichnete die beliebte und bekannte Sängerin durch Hervorruf aus, den sie verdiente.

Im ersten Teil sang Fräulein Heinefetter die oft gehörte Arie aus „Titus" von Mozart („Parto") sehr gut. Ihre Stimme besitzt freilich nicht mehr die jugendliche Frische von früher; doch ist Fräulein Heinefetter noch immer eine sehr respektable Sängerin, deren Stimme sehr gebildet, klangvoll und intensiv, deren Vortrag lebendig und nobel ist und ihren Ruf als Gesangskünstlerin rechtfertigt. Sie wurde empfangen und erhielt auch hier gerechte Anerkennung durch reichen Beifall.

Einen Beifallssturm, nicht nur von seiten des Publikums,

sondern auch des Orchesters, erregte aber Joachims Vortrag der Bachschen Chaconne für Violine allein. Joachim trug dieses wunderbar schöne und in seiner Art einzige Meisterstück in seiner ursprünglichen Gestalt, ohne die Mendelssohnsche Klavierbegleitung vor, was wir für das Richtigere halten.

Einen außerordentlichen Eindruck machte Joachims Spiel auch durch den schönen Gegensatz, welcher die kraftvolle und klangreiche Sologeige des jugendlichen Meisters, unmittelbar nach den großen Tonmassen des ganzen Orchesters, als heiteren und sanften Ruhepunkt erscheinen ließ.

Nachdem Joachim geendet hatte und wiederholt gerufen war, erscholl allenthalben ein Dakaporuf, dem leider nicht entsprochen wurde. Das Publikum beruhigte sich aber dabei noch nicht, und rief später im zweiten Teil Joachim nochmals, um ihn aufzufordern, eine seiner unübertrefflichen Paganinischen Etüden zu spielen — doch vergebens. Der bescheidene Künstler war nicht zu bewegen, vom Programm abzuweichen und so uns eine unverhoffte Extrafreude zu bereiten.

H. v. Bülow folgte unmittelbar mit einer Phantasie von Liszt für Klavier und Orchester über Beethovens „Ruinen von Athen". Ohne sich im geringsten zu schaden, ergänzten sich beide Solovorträge auf das vorteilhafteste. Die Lisztsche Phantasie, ein Produkt der neuesten Kunstrichtung, war ganz geeignet, die Klaviertechnik und Kompositionsart Liszts in ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten zu zeichnen. Das Pianoforte tritt zugleich als Solo- und Orchesterinstrument auf, der durchaus orchestrale Bau des Ganzen verleiht der Komposition einen organischen Charakter, wodurch die technischen Schwierigkeiten und überhaupt das Virtuosenmäßige zu Gunsten der Einheitsidee in harmonische Grenzen zurückgeführt wird.

Die Lisztsche Phantasie ist als „Capriccio alla turca" für Pianoforte ohne Orchester wohl allgemeiner bekannt, als Konzertstück mit Orchester noch Manuskript. Sie behandelt hauptsächlich zwei Themata aus dem Beethovenschen Werke, welche zuerst getrennt, am Schluß aber im Orchester und Klavier vereint auftreten. Das Klavier tritt nach einer längeren Orchestereinleitung, welche den großen Festmarsch bringt, mit einer brillanten Kadenz über den Derwischchor ein, in deren geistvoller Konzeption Liszt

unübertroffen ist. Den außerordentlich wirksamen und schön gesteigerten Mittelpunkt des Ganzen bildet der orginelle türkische Marsch mit seinem köstlichen Humor, welcher in immer wachsender Stärke und vermehrter Instrumentation eine hinreißende Wirkung ausübt. Hier, wie überall, zeigt sich Liszt als vollendeter Meister der Instrumentation. Er behandelt jedes Instrument so charakteristisch und effektvoll, und dabei so klangreich und glänzend, daß man immer neue Detail-Schönheiten entdeckt.

Was auch bei dieser Orchester-Phantasie, wie überhaupt in den Lisztschen Kompositionen, sich so besonders wirkungsvoll zeigt, sind die unnachahmlichen Klangeffekte, welche Liszt dem Pianoforte entlockt und womit er die Grenzen dieses Instrumentes zu einer nie geahnten Ausdehnung erweiterte. Unter seinen Händen erwachen in diesem, der Klangfülle, Ausdrucksfähigkeit und Biegsamkeit wenig zugänglichen Instrumente ganz überraschend neue Farben und Wirkungen. Diese Vorzüge treten auf das glänzendste hervor, wenn die Lisztschen Kompositionen von einem so vollendeten Schüler des großen Meisters vorgetragen werden, wie H. v. Bülow ist.

H. v. Bülows Kraft, Eleganz und Tonfülle, seine wohlthätige Ruhe und künstlerische Sicherheit in vollkommener Beherrschung aller Schwierigkeiten des Instrumentes, sowie seine vollkommene Erfassung der Intentionen des Komponisten machen ihn zum vollendeten Künstler. Gleich bewunderswert ist des jugendlichen Künstlers außerordentliche Kraft und Ausdauer im Forte, wie sein weicher und feiner Anschlag im Pianissimo. Das Orchester war sehr stark besetzt und die Composition ist an sich schon kräftig instrumentiert. Dennoch hob sich das treffliche Instrument auf das vortheilhafteste hervor. Der Beifall von seiten des dankbaren Publikums war ein warmer und lebhafter. H. v. Bülow wird und muß sich allenthalben, wo er auftritt, die vollkommenste Anerkennung seiner Künstlerschaft und einen dauernden Ruf erwerben.

Vor Beginn des Konzertes war uns zur freudigsten Überraschung ein Zettel mit folgender „Benachrichtigung" zugekommen: „Auf vielfaches Begehren wird die Ouvertüre zum Tannhäuser zum Beschluß des Konzertes wiederholt werden." — Also so unmittelbar und schlagend hatte diese Ouvertüre nach einmaligem Hören, trotz aller Gegendemonstrationen der auswärtigen Kritik,

gewirkt! Das war doch ein Sieg, der sich konnte sehen lassen! — Freilich verloren wir dadurch auf anderer Seite. Zwei Nummern von Berlioz, welche anfänglich auf dem Programm gestanden hatten, mußten ausfallen, um für die Ouvertüre Raum und Zeit zu schaffen. Man hatte von mehreren Seiten das erste Konzert (von 11 bis $^1/_2$3 Uhr) zu lang gefunden und gewünscht, daß das zweite Konzert auf das Maß von drei Stunden zurückgeführt würde. Darum mußte Berlioz teilweise Wagner Platz machen.

Der zweite Teil aus Berlioz' „Romeo und Julie" begann. Der Inhalt ist: „Romeo allein. — Seine Traurigkeit. — Konzert und Ball. — Das große Fest bei Capulet." — Berlioz nennt seine Symphonie eine dramatische. Sie ist es im wahren Sinne des Wortes. Plastisch stehen die Gestalten vor uns, die seine Töne uns zaubern. Sie leben und lieben, sie handeln und ringen mächtig nach dem Wort, das ihren Zauberbann lösen könnte. Aber sie bleiben in dem Zauberkreis und müssen so das Äußerste leisten, was reine Instrumentalmusik zu leisten vermag.

Mit Recht führt Berlioz den Kopf von Beethoven als Siegel. Wenn ihn einer liebte und verehrte, wenn ihn einer studierte und in seinen Geist einzudringen suchte — soweit die getrennte Nationalität und die Schranken, die jedem Genie gesteckt sind, es gestattet — war es Berlioz.

Von der selbstschöpferischen Kraft und Eigentümlichkeit, von dem phantasiereichen Schwung dieses originellen Komponisten könnte man sich am schlagendsten überzeugen, wenn man einen beliebigen Teil aus einer seiner Partituren herausnehmen würde, um diesen von einem anderen verwandten Komponisten ergänzen zu lassen. Einem Kenner dürfte es in den meisten Fällen leicht werden, auf solche Weise das Fragment eines im Stil bekannten Meisters mit annähernder Wahrscheinlichkeit zu ergänzen. Bei Mendelssohn z. B. würde eine derartige Ergänzung seinen Schülern und Verehrern nicht ohne Glück gelingen. Bei Berlioz aber dürfte es keiner versuchen, auch nur annähernd den Ideengang dieses phantasiereichsten aller Instrumentalkomponisten zu treffen oder nachzuahmen. Denn Berlioz ist durchgängig orginell und ohne Manier! Er ist in jedem seiner Werke anders. —

Das dramatische Seelengemälde, welches Berlioz, der von

allen anerkannte Meister der Instrumentation, in zweiten Teil seiner Symphonie uns enthüllt, ist einer der schönsten von seinen Instrumentalsätzen. Klarheit und Einheit der Empfindung bei Mannigfaltigkeit der Erscheinung, schöne Gleichmäßigkeit des dramatischen Fortschrittes, ungetrübte Wirkung der reichsten Instrumentation verbindet sich mit einer wahrhaft italienischen Farbenglut, um das Tongemälde vor unserem geistigen Auge harmonisch zu entfalten. Hier ist die wahre Romantik, das Kind der Phantasie!

Zuerst die weiche, sehnsüchtige Violinfigur, die mit zarten Tönen Romeos Einsamkeit schildert. Dann das herrliche Oboe-Solo, das uns Romeos Klage und seine Liebe singt, während aus der Ferne der Rhythmus des Festes herüberklingt und das Tamburin zum Tanze ruft. Dann die hinreißende Steigerung des immer mehr um sich greifenden festlichen Gewühles, welches, trotz aller Entfesselung der Leidenschaft, doch durch einen streng durchgeführten Rhythmus in Schranken gehalten wird, aber durch sein das Ohr gewinnende Hauptmotiv zum Lebensgenuß lockt. Endlich mitten im Jubel und Wirbel des Festes plötzlich wieder Romeos einsame Stimme, vor welcher die Wogen der Lust augenblicklich zurückweichen, um unmittelbar wieder darüber zusammenzuschlagen und die Klage zu verschlingen: wenn das keine Poesie ist, wenn das nicht zu den höchsten Wirkungen der Kunst gerechnet werden muß — so gehe man hin und mache Fugen auf: „Halleluja!" — Denen kann man freilich die Begeisterung nachrechnen! —

Die Wirkung auf das Publikum war intensiv. Viele sprachen es aus, daß sie so poetisch reich, so ergreifend und klar sich Berlioz nicht gedacht hätten. Das sei etwas ganz anderes, als was die Tradition und Kritik von Berlioz gefabelt habe, welche gar haarsträubende Dinge berichte. — Ja, die Kritik! Man hätte stündlich Gelegenheit, sich seines Berufes zu schämen, wenn man die Herren Kollegen die Kunst schulmeistern sieht, daß sie des Teufels werden müßte, wenn sie nicht eine Tochter des Himmels wäre! — —

Jetzt kam zum würdigsten Schluß des Festes die Krone des Ganzen, der herrliche Lohengrin, mit seinem unwiderstehlichen Zauber, welcher alle Hörer zur Anbetung des heiligen Grales: der ewigen Kunst, gewann. — Es waren dieselben Fragmente

zur Aufführung gewählt worden, welche Richard Wagner bei dem Züricher Musikfest im vergangenen Sommer aufgeführt hatte. Wagner hatte hierzu ein Programm entworfen, welches auch den Teilnehmern des Karlsruher Musikfestes mitgeteilt wurde. Aus diesen Fragmenten lernt man die echte Poesie kennen, welche durchgängig in dem Texte waltet; nicht minder überrascht die poetische Tiefe, die in dem Programm zur Instrumental-Einleitung sich ausspricht — einem Meisterstück von Orchester-Polyphonie.

Mit welcher Wahrheit und Treue sich hier Wort und Ton gegenseitig ergänzen, wird am schlagendsten durch die überraschende Übereinstimmung bewiesen, in welcher Wagners erst vor kurzem geschriebenes Programm mit der viel früher veröffentlichten Schilderung sich befindet, welche Liszt in seinem „Lohengrin und Tannhäuser" ganz selbständig von den Eindrücken gegeben hat, die dieses Orchestervorspiel in ihm hervorrief. Wir können uns nicht enthalten, die bedeutsamsten Stellen hieraus anzuführen, um so mit Liszts Worten die Gefühle wiederzugeben, welche den Hörer ergreifen.

„Im Anfang ist es ein breiter, stiller See ruhiger Melodie, der sich ausbreitet, das heilige Bild des Grals in seinem Nebel unseren irdischen Augen zu zeichnen: — eine Wirkung, die den Violinen allein, an acht Pulte vertheilt, anvertraut ist, welche nach wenigen Takten harmonischer Töne in den höchsten Noten ihres Registers das Motiv anstimmen. Nach den Violinen wird es von den sanftesten Blasinstrumenten wiederholt; die hinzutretenden Hörner, Fagotte, Violoncelle und Bässe bereiten den Eintritt der Trompeten und Posaunen vor, die die Melodie zum vierten Male, und zwar mit einem so blendenden Glanz des Kolorits wiederholen, daß wir in diesem Augenblicke den heiligen Gral vor unseren geblendeten Augen in seiner ganzen Herrlichkeit glänzen zu sehen glauben." — (Drei helle Becken-Schläge zucken hier wie Blitzstrahlen auf und sprühen leuchtende Funken.) — „Aber wie ein flüchtiger Himmelsschein verlöscht schnell das lebendige Funkeln, das so allmählich zum Glanze des Sonnenstrahls angewachsen war. Der durchsichtige Dunst der Wolken schließt sich wieder, die Erscheinung verschwindet nach und nach in demselben farbigen Weihrauch, in dessen Mitte sie erschienen war, und das Stück endigt mit den ersten sechs, noch ätherischer ge-

wordenen Takten. Der Charakter geheimnisvoller Übernatürlichkeit ist hauptsächlich durch das immer beibehaltene Pianissimo im Orchester wiedergegeben, welches kaum durch den kurzen Moment unterbrochen wird, wo die Blechinstrumente die wunderbaren Klänge des einzigen Motivs dieser Einleitung im höchsten Glanze ertönen lassen."

„Dies ist das Bild, das sich beim Anhören dieses merkwürdigen Andante — von nur fünf und siebzig Takten — unseren bewegten Sinnen darstellt. Schwer wäre es, die Empfindungen zu beschreiben, die dabei geweckt werden, und die sich den hinreißendsten Entzückungen, die unsere Herzen nur irgend fassen können, nähern." — —

Auf die Schilderung der nun folgenden Nummern aus Lohengrin können wir um so eher verzichten, als nicht nur der ihnen unterlegte Text Wagners für sich selbst spricht, sondern der Dichter-Komponist auch in dem erläuternden Programm hierzu die Intentionen niedergelegt hat, welche er durch seine Instrumentalmusik auf das vollkommenste erreicht und im Hörer reproduziert. — Um die Wirkung dieser Musik auf solche, denen die Schöpfungen neu waren, zu zeichnen, sei es uns aber vergönnt, die Ansicht eines durchaus unbefangen und vollkommen richtig fühlenden Kritikers hier niederzulegen.

Dr. Krönlein spricht sich in der „Karlsruher Zeitung" folgendermaßen aus: „Der Stoff, den Richard Wagner im Lohengrin-Vorspiel malt, ist nicht sowohl der äußeren Welt, als der inneren Welt entnommen. Was der innere Sinn erschaut, in dem ganzen Aufschwung idealischer, das Sinnliche verklärender Erregung, das ist das Objekt dieser Tonmalerei, die auch deshalb höheren Stils sein muß als bei Berlioz, weil in die Welt der inneren gegenständlichen Anschauung unmerklich die ideale Stimmung hinübergleitet. Auf diese erhabene Höhe hat sich Wagner gestellt, und die Zartheit seiner poetischen Auffassung gibt ihm die reichsten und dankbarsten Materialien zur tonlichen Symbolisierung. Daß der Komponist diese Aufgabe wunderbar zu lösen versteht, davon zeugte schon die Aufnahme, welche jedes der gebotenen Stücke, „der heilige Gral", „Männerszene und Brautzug" und „Hochzeitsmusik und Brautlied" gefunden hat. Gewiß waren sie unter dem vielen Herrlichen, was in dem Konzerte geboten wurde, das Herrlichste. Man wußte nicht, sollte man

mehr die bloß durch Instrumente geschilderte, unendlich zart gehaltene Darniederkunft des von Engeln den guten Menschen herabgebrachten heiligen Grals, des Symbols reiner Liebe, bewundern, oder die nun folgenden, ebenso tief poetischen als erhaben dramatischen Szenen, welche die Segnungen der Himmelsgabe an der idealen Liebe eines Brautpaares verherrlichen. Eine ganze Welt neuer Rhythmen und Harmonien dient dazu, den poetischen Gedankengang zur Wahrheit werden zu lassen und ihn, und mit ihm die Herzen fühlender Menschen, himmelan zu tragen. Welches auch die Mittel Wagners sind, wie er sich immer zu der früheren Musik stellt, wie sein Kunststreben sich vor der Kritik ausweisen mag — genug, diese Wirkung ist ihm gelungen, und es war nur ein Gefühl, das alle belebte: daß hier ein geistiger Genuß geboten wurde, der zu den höchsten gehört, welche die Kunst zu bieten vermag. Freilich gehörte dazu auch diese Vortrefflichkeit der Ausführung, wie sie hier stattfand. Orchester und Chor wetteiferten miteinander in der würdigen Ausführung des Werkes. Man kann wohl sagen, das Auditorium schwamm in Wonne und Begeisterung für dieses Werk."

Zum Schluß zeigte sich die Vortrefflichkeit der musikalischen Kräfte nochmals in der vollendeten Aufführung der gewaltigen Tannhäuser-Ouvertüre desselben Meisters. Die Ouvertüre gelang diesmal noch vortrefflicher als das erste Mal und ließ auch nicht das Geringste zu wünschen übrig*).

Liszt wurde stürmisch gerufen. Die Wirkung des Lohengrin auf das Publikum war in der That eine gewaltige. Es herrschte nur eine Stimme: „Lohengrin muß auf die Bühne, wir müssen ihn ganz hören!" Die Spannung auf Tannhäuser,

---

*) Mehrere Zeitungen haben die augenscheinlich absichtlich erfundene Unwahrheit verbreitet: „daß die Tannhäuser-Ouvertüre nach den ersten zwanzig Takten wieder von vorn angefangen werden mußte". — Diese Behauptung entbehrt so gänzlich jedes Scheines von Wahrheit, daß man über die Erfindungskraft und Kühnheit des Urhebers erstaunen muß. Beide Aufführungen der Tannhäuser-Ouvertüre waren tadellos. — Diese eine Thatsache aber genügt, um das richtige Licht auf die Gesinnung und Glaubwürdigkeit jener Korrespondenten zu werfen, welche sich zur Aufgabe machten, alle Resultate des Musikfestes nach Kräften herabzusetzen, ohne selbst Mittel zu scheuen, deren Mangel an Ehrenhaftigkeit nur bedauert werden kann.

welcher in Darmstadt und Karlsruhe einstudiert wird, war dadurch erhöht. Ein großer Erfolg war ihm nun im voraus gewiß. Sogar ein eingefleischter „Historiker", ein Händelianer vom reinsten Wasser, äußerte sich, daß man Wagners Opern geben müsse, „denn er sei doch der beste Opernkomponist". — Mehr konnte man von ihm nicht verlangen! —

So war denn der Eindruck auf die Hörer, der Erfolg der Bestrebungen Liszts, ein nachhaltiger und wirkungsreicher. So mußte es kommen! Das ist die Wirkung der wahren Kunst, mit ihrem

„Seid umschlungen Millionen!"

Uns aber gemahnte es an einen Ausspruch Lessings, dessen ganze Wahrheit wir in diesem Augenblicke mehr als je fühlten:

„Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Rätsel sein, dessen Deutung ebenso mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. — Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Tonkünstler ist es ein so viel größerer, daß in seinen Kompositionen niemand etwas anderes gehört hat, als ich!" — —

IV.

Die Feier des Einzuges der modernen Kunst in Süddeutschland war würdig und erfolgreich beendet worden. Das Wagnersche Kunstwerk vor allem hatte einen Triumph gefeiert und durch „Lohengrin" selbst seine entschiedensten Gegner zum Schweigen gebracht. Diese Fragmente, die aus dem Zusammenhang und aus ihrem eigentümlichen Boden der Bühne entnommen, nicht einmal die Wirkung erreichen konnten, die der Dichter-Komponist in sie legte, hatten trotz Vorurteil und Gegnerschaft unmittelbar in die Gemüter eingeschlagen und gezündet. Daß Wagner damit urplötzlich einen neuen Boden gewann — das war wahrlich nicht das Verdienst einer „Partei" und ihrer „Propaganda", sondern das ist die Macht der Idee, die in

Wagner mächtig wirkt, das ist die Lebensfähigkeit seines Kunstschaffens, die sich allerwärts entfalten muß, wo man ihr den Boden zur freien Entwickelung bietet.

Daß zu diesem offenbaren Siege durch einen großmütigen, freidenkenden und die Kunst fördernden Regenten die Veranlassung gegeben ward, und daß Liszt die ihm gestellte Aufgabe mit Energie und Konsequenz löste, indem er seine Kunstprinzipien aus innerster Überzeugung auch hier verfolgte: das konnte man von gewissen Seiten nicht verzeihen, und warf sich daher mit aller Macht auf Einzelnheiten in der Ausführung, und auf unwesentliche Nebenfragen, um durch Detailmäkeleien, kleinliche Angriffe und Verdächtigungen das Resultat im großen und ganzen zu annullieren, oder wenigstens nach Kräften zu verdunkeln.

Nach unserem Gefühl aber müßte man es dankend anerkennen, daß die energische Thatkraft Liszts den allgemeinen Gesichtskreis erweiterte — selbst wenn die Ausführung dieses Unternehmens im einzelnen nicht den Stempel absoluter Vollkommenheit an sich trug. Wir können hier nur wiederholen, was bei einer ähnlichen Gelegenheit Franz Brendel treffend in folgender Weise aussprach.

„Bei einem Musikfest kommt es darauf an, entweder klassische, selten gehörte Werke, von Palestrina, Bach, Händel ꝛc., insbesondere solche Werke, deren Ausführung eine große Anzahl mitwirkender Kräfte in Anspruch nimmt, zu wählen — oder: bahnbrechend voranzuschreiten, Tondichtungen vorzuführen, die der fortschreitenden Kunst angehören; — nicht aber der Gewöhnlichkeit und Mittelmäßigkeit Rechnung zu tragen, nicht das zur Aufführung zu bringen, was man in gewöhnlichen Konzerten alle Tage hören kann. Man kann nicht oft genug wiederholen, daß mit unseren bisherigen Programmen nicht mehr von der Stelle zu kommen ist. Wir haben bei dem Bisherigen nur das Bild, wie man sich behaglich im Kreise dreht, sich freuend, „daß man es so herrlich weit gebracht" — um sich behaglich hinstrecken und ausruhen zu können! — Auch in bezug auf Darstellung muß man bei einem Musikfeste einen anderen Maßstab anlegen, als bei gewöhnlichen Konzertleistungen. Ist die Möglichkeit gegeben, wochenlang die sorgfältigsten Proben abzuhalten, hat man ein zusammengespieltes Orchester, so ist die äußerste Sauberkeit des Details mit Recht zu verlangen. Drängt

aber die Zeit, sind nur wenige Proben möglich, so kommt es vor allen Dingen auf den Geist des Ganzen an.“ — —

Und dieser war hier, wie allenthalben, wo Liszt an der Spitze steht, ein edler und würdiger.

Mit welchen Schwierigkeiten Liszt bei dem Musikfeste zu kämpfen hatte, kann nur beurteilen, wer die Verhältnisse näher kennen lernte. Es ist schwer zu entscheiden, ob die technischen Hindernisse oder die ästhetischen Vorurteile für den Augenblick die gewichtigeren waren. Jedenfalls griffen beide hier so ineinander, daß die Lösung der Aufgabe, wie sie in den Konzerten vor uns liegt, eine außerordentliche war.

Man vergegenwärtige sich drei Orchester, die noch niemals zusammen spielten; man bedenke, daß außer den Chor- und Quartett-Proben nur wenig vorgearbeitet werden konnte; daß folglich in 48 Stunden eine kombinierte musikalische Masse von 260 Personen zu einem Ensemble eingearbeitet werden mußte, in Werken, die sie zum ersten Male hörten und die zu den schwierigsten Aufgaben gehören, welche die moderne Kunst überhaupt gestellt hat. Hierzu waren im ganzen nur drei Proben (am 1., 2. und 4. Oktober) möglich, weil die Orchster und Chöre von Darmstadt und Mannheim erwartet werden mußten, und weil außerdem die sehr erschwerende Bedingung vorlag, die Vorstellungen auf dem Karlsruher Hoftheater nicht an einem einzigen Abend zu unterbrechen. Der Orchesterbau war auf der Bühne selbst errichtet, die Proben konnten nur in den Morgenstunden stattfinden; nach jeder Probe wurde der ganze Orchesterbau eingerissen und nach jeder Theatervorstellung wieder aufgebaut — eine wahre Herkulesarbeit, deren Durchführung dem Direktor Eduard Devrient zur Ehre gereicht.

Und nun denke man sich Liszt, diesen Schwierigkeiten gegenüber, vollkommen isoliert stehend, nur auf sich ruhend mit einer Kunstrichtung, welche den Mitwirkenden neu, und nicht dem geringsten Teil derselben sogar entgegen war; mit einer Kunstauffassung, deren Höhe und Reinheit zu verstehen nur dann gelingen kann, wenn man mit Hingebung und Selbstthätigkeit ihr folgen will und kann.

Obgleich man den Gesamtkräften guten Willen und Eifer nicht absprechen kann, so ist doch die Fähigkeit und Einsicht der einzelnen zu verschieden, und ein inniges Zusammenleben mit

dem Dirigenten in so kurzer Zeit nicht möglich. Bisher fand jedes Musikfest an dem Orte seiner Feier einen musikalischen Kern vor, um den sich die übrigen Kräfte kristallisieren konnten. Dieser Stamm war das dortige Orchester, welches seinen Dirigenten genau kannte und verstand, ihm willig folgte und die aufzuführenden Werke durch ihn bereits kennen gelernt hatte. Dies alles war hier nicht der Fall. Liszt war allen Mitwirkenden noch ebenso fremd, wie diese den meisten Werken fremd waren. Vielfache Erfahrungen bestätigen aber, daß jedes Orchester durch seinen Kapellmeister an eine gewisse Direktionsmanier gewöhnt wird, so daß es sich nur langsam an eine davon verschiedene Manier gewöhnen kann, namentlich wenn sie so originell ist, wie die Liszt'sche.

Liszt geht als echter Künstler in dem von ihm geleiteten Kunstwerke auf. Die Technik existiert ja für ihn, den ausübenden Künstler und ersten Virtuosen, nicht mehr; er lebt nur im Geiste. Ein gleiches fordert er von denen, die er leitet. Die Technik muß bei ihnen überwunden, der Geist des Werkes von ihnen durchdrungen sein. Wie Liszt sich in das Werk mit aller Geisteskraft versenkend, im Schwunge der leitenden Idee des Komponisten, und nicht metronomartig, mechanisch äußerlich dirigiert — so gibt er auch jedem Instrument innerhalb gewisser Grenzen Freiheit der Auffassung und gesteht somit der Individualität eine Berechtigung zu, welche freilich viele nicht begreifen können, weil nur der Künstler dem Künstler folgen kann. Gibt es doch so Viele, die keine Freiheit wollen, und nur im Geleitetwerden und Nachahmen ihr Heil finden!

Bei so großen Massen ist Talent und Bildung aber zu ungleich verteilt, als daß alle auf gleicher Höhe stehen könnten, selbst wenn wir nur das Technische ins Auge fassen wollen. Die Chöre sangen durchgehends rhythmisch präzis und rein, und waren ausgezeichnet einstudiert. Ihr Piano hätte können zuweilen besser sein, doch ist dies bei einem so starken Theaterchor, der eine Intensität von mindestens 200 Dilettantenstimmen repräsentierte, schwer zu erreichen. — Hervorragend und wahrhaft künstlerisch waren die Leistungen des Streichquartettes. Sein Ensemble war ein vollkommen gelungenes und im einzelnen oft überraschendes. — Ein gleiches könnten wir von den Bläsern nicht durchweg sagen, namentlich waren die Holz-

bläser ohne hinreichende Energie, wofür die schöne Klangfarbe einzelner nicht genug entschädigen konnte; dem Blech fehlte die rhythmische Schärfe, und die Energie der Schlaginstrumente ließ viel zu wünschen übrig.

Da es nun unmöglich ist, innerhalb weniger Stunden derartigen Mängeln vollständig abzuhelfen, so liegt nicht der geringste Vorwurf für Liszt darin, daß das Ensemble des ersten Konzertes nicht so vollendet war, als es unter günstigeren Verhältnissen hätte sein müssen. Daß da, wo Schwankungen vorkamen, die Schuld nicht in der Direktion zu suchen war, bewies am besten das zweite Konzert, welches ähnliche Schwankungen nicht zeigte und überhaupt in der Ausführung ein noch gelungeneres war, einfach deshalb: weil das Orchester Liszt besser auffassen lernte und ihm verständnisvoller folgte.

Dies alles haben gewisse gegnerische Stimmen nicht berücksichtigen oder eingestehen wollen, weil dadurch ihren unmotivierten, übertriebenen Behauptungen der reale Boden gänzlich entzogen werden mußte. Ihnen allen, besonders aber denen, welche es sich zur Aufgabe machten, Liszt's künstlerische Leitung des Festes und dessen persönliche Befähigung zum Dirigieren anzugreifen, kann ich ein wertvolles Dokument als Antwort vorlegen, dessen Veröffentlichung mir freundlichst gestattet wurde.

Während der Bearbeitung der vorliegenden Broschüre erhielt ich einen interessanten Brief von Liszt, worin er seine Prinzipien niederlegte, die er bei der Behandlung neuerer Instrumentalwerke und der Direktion großer Orchestermassen befolgt. War schon dieser Brief an sich bedeutend genug, um seine Kenntnis den Musikern nicht vorenthalten zu dürfen — so mußte er in diesem Augenblick doppelt willkommen sein, weil dadurch meiner Publikation eine nachhaltigere Bedeutung verliehen wurde.

V.

Ein Brief von Franz Liszt an den Herausgeber.

Lieber Freund,

Ich schreibe Ihnen heute französisch; denn da ich die Gewohnheit habe, in dieser Sprache zu denken, so ist es mir bequemer, auf diese Weise die Ideen auszudrücken, die ich Ihnen hier mitteilen will. —

In den verschiedenen Berichten, welche über das Karlsruher Musikfest veröffentlicht wurden, scheint über einen Punkt genügende Übereinstimmung zu herrschen: „über die Unzulänglichkeit meiner musikalischen Leitung“. — Ohne hier erörtern zu wollen, in welchem Grade absichtliches Vorurteil zu dieser Meinung beigetragen habe; ohne ferner zu untersuchen, inwieweit dieselbe durch die einfache Thatsache hervorgerufen wurde, daß die Wahl, mit Übergehung der Kapellmeister von Karlsruhe, Darmstadt und Mannheim, auf mich gefallen war: so würde es dennoch mir keinesfalls zukommen, Ansprüche zu erheben, welche sich mit jener Behauptung im Widerstreit befänden, — falls ihr eine faktische und rechtliche Basis zu Grunde läge. Aber gerade dies muß ich sehr bestimmt in Abrede stellen.

Was zunächst die Thatsache betrifft, so scheint man nicht bestreiten zu können, daß das Progamm insgesamt sich einer vorzüglichen Ausführung zu erfreuen hatte, daß das Verhältnis und die Klangwirkung der, in Berücksichtigung der gewählten Lokalität zusammengestellten, Instrumente befriedigend und selbst vortrefflich genannt werden muß. Naiverweise gibt man das sogar mit dem Beisatz zu: daß es wahrhaft überraschend sei, daß das Ganze so vortrefflich ausgefallen sei, „trotz der Unzulänglichkeit meiner Leitung“.

Ich bin weit davon entfernt, mich mit den Pfauenfedern der Orchester von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt schmücken zu wollen, und gewiß mehr als irgend jemand geneigt, den ausgezeichneten Talenten ihrer einzelnen Mitglieder volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Aber dennoch muß ich es durch das Zeugnis meiner Gegner selbst als erwiesen betrachten, daß die Aufführung zuweilen überraschend und im ganzen weit besser

sich herausgestellt hat, als man zufolge meiner Direktion zu erwarten sich berechtigt glaubte.

Ist diese Thatsache einmal zugegeben, so bliebe nur noch übrig zu untersuchen, ob ich denn wirklich derselben so völlig fremd sei, wie man mit besonderer Vorliebe zu behaupten sucht, und welche Gründe wohl dazu bestimmen konnten, einen Orchesterdirigenten dergestalt öffentlich anzuklagen, obgleich die Ausführung seines Orchesters zufrieden stellend war, zumal wenn man billigerweise die Neuheit der gebotenen Musikstücke für beinahe das ganze Personal in Betracht zieht. Denn, wie es in Karlsruhe hinreichend bekannt ist, war die neunte Symphonie, ebenso wie die Werke von Wagner, Berlioz, Schumann &c., gründlich nur mir allein bekannt, was daraus erklärlich ist, daß sie früher an diesen Orten noch zu keiner Aufführung gelangt waren — mit Ausnahme des Satzes von Berlioz, den nur ein Teil der Karlsruher Kapelle unter des Komponisten eigner Leitung (in Baden) mitgespielt hatte.

Wende ich mich nun zu der Frage nach der Berechtigung dieses Urteils: ob man mit gutem Gewissen und vollkommener Sachkenntnis mir den Vorwurf machen könne, ein unzulänglicher, unerfahrener, unsicherer Dirigent zu sein — so sei es mir, ohne mich rechtfertigen zu wollen (was ich bei denen, die auf mein Verständnis eingehen, nicht nötig zu haben glaube), dennoch gestattet, eine Bemerkung zu machen, welche auf den Grund der Sache selbst zurückgeht.

Die Werke, für welche ich öffentlich meine Bewunderung, und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften — insbesondere die sogenannten „tüchtigen" Kapellmeister — wenig oder gar nicht ihrer persönlichen Sympathie wert finden, und zwar dergestalt daß eine von ihnen veranstaltete Aufführung zu den Seltenheiten gehört. Diese Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem Stile der letzten Periode Beethovens angehörig bezeichnet (und deren Ursprung man vor noch nicht langer Zeit, mit großem Mangel an Ehrfurcht, durch die „Taubheit" und „Geistesverwirrung" Beethovens erklärte!), erfordern, meinem Urteile nach, von seiten der ausführenden Orchester einen Fortschritt — dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist, allerorten seiner Verwirklichung

entgegen zu gehen — einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisierung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasieren und zu deklamieren, und Schatten und Licht im Ganzen zu verteilen: mit einem Wort einen Fortschritt im Stil der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigierenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Taktteiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4, | einem sinn- und verständnisvollen Ausdruck entgegenarbeiten. Hier, wie allerwärts, tötet der Buchstabe den Geist — ein Todesurteil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig auch in ihrer erheuchelten Unparteilichkeit die Angriffe ausfallen, welchen ich ausgesetzt sein mag.

Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner sehe ich noch weniger als für andere die Vorteile ein (die ich auch anderwärts mit Überzeugung bestreiten möchte), welche daraus entstehen könnten, daß ein Dirigent die Funktion einer Windmühle zu der seinigen macht, und im Schweiße seines Angesichts seinem Personal die Wärme der Begeisterung mitzuteilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständnis und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Großen und Wahren in der Kunst und Poesie: da dürfte die Selbstgenügsamkeit und handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr genügen, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen! — Auch werde ich, mit Erlaubnis meiner gefälligen Kritiker, bei jeder weiteren Gelegenheit es bei meiner ungenügenden Fähigkeit (oder „Unzulänglichkeit") bewenden lassen, und zwar prinzipiell und einer inneren Überzeugung folgend, welche mich niemals zu der Rolle eines Takt-Profoßes herabsinken lassen wird — eine Rolle, zu der mich fünfundzwanzig Jahre Erfahrung, Studium und aufrichtige Begeisterung für die Kunst in keiner Weise geeignet machen.

Bei aller Hochachtung, welche ich vielen meiner Kollegen zolle, und bei aller Bereitwilligkeit, die guten Dienste, die sie der Kunst geleistet haben und noch leisten, mit Vergnügen anzuerkennen, glaube ich mich denn doch nicht verpflichtet, in jedem

Punkte ihr Beispiel nachzuahmen — und zwar ebensowenig, was die Wahl der aufzuführenden Werke, als was die Art ihrer Auffassung und Direktion betrifft!

Ich glaube es schon einmal gegen Sie ausgesprochen zu haben: Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich augenscheinlich überflüssig zu machen — und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden. — Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte.

Und selbst wenn dieser Ausspruch auf noch größere Opposition Einzelner stoßen sollte, bin ich außer stande, eine Meinung, die ich für die richtige halten muß, zu ändern. Für die Weimarer Kapelle hat die Anwendung dieses Prinzips vorzügliche Resultate herbeigeführt, Resultate, welche selbst einige meiner jetzigen Tadler seinerzeit lobend anerkannt haben. Darum werde ich fortfahren, ohne Entmutigung, ohne falsche Bescheidenheit, der Kunst meine Dienste so zu weihen, wie ich es für das beste halte — und wie es wohl auch am besten sein wird. —

Nehmen wir also den Fehde-Handschuh, welcher uns in Gestalt von Schlafmützen hingeworfen wurde, ohne Unruhe und Sorge auf, und beharren wir im Bewußtsein unseres guten Rechtes — und unserer Zukunft. — —

*
* *

Lieber Pohl — obgleich ich Ihnen diese Zeilen aus dem Stegreife geschrieben habe, infolge meiner Frühstücks-Lektüre einer Nummer der „Süddeutschen Musikzeitung“, so würde es mir doch Vergnügen machen, wenn Sie für passend fänden, sie in Ihre Broschüre aufzunehmen. Ich würde Sie nur bitten, sie nach Ihrem Ermessen zu übersetzen und vielleicht an den Schluß der Broschüre zu stellen, die Verantwortlichkeit für die darin ausgesprochenen Ansichten vollständig mir überlassend, obgleich ich mir einbilde, daß es auch die Ihrigen sind.

Mit aufrichtiger und herzlicher Freundschaft

ganz der Ihrige

F. Liszt.

Weimar, 5. November 1853.

VI.

Werfen wir jetzt noch einen Blick auf die mit dem Musikfest uns gleichzeitig gebotenen Erscheinungen im Gebiete der Kunst und des Volkslebens. Man hat über die Zusammenstellung des Musikfestes mit einem Volksfeste gespöttelt und sich in Behauptungen der sonderbarsten Art ergangen, um eine Verbindung zwischen zwei ihrer Natur nach so verschiedenen Momenten herbeizuziehen. Ein tieferer, intellektueller Zusammenhang könnte allerdings gefunden werden, doch mußte sich dieser bei seiner ersten praktischen Verwirklichung mehr in der Idee, als in der Ausführung dokumentieren.

Zunächst konnte die leitende Absicht bei Anordnung dieser Feste wohl nur die sein: dem geistigen wie materiellen Leben in der kleinen und sonst stillen Residenz einen neuen Aufschwung zu verleihen. — Diesen Zweck verfolgt der allgemein verehrte und geliebte Regent seit seinem Regierungsantritt so eifrig und erfolgreich, daß man in Karlsruhe allenthalben die wohlthätigsten und erfreulichsten Folgen davon gewahrt.

Ankauf neuer Sammlungen und Vermehrung der Kunstschätze (in der neuen Kunsthalle); Errichtung neuer öffentlicher Gebäude und Kunstanstalten (z. B. des Theaters und eines großartigen Wintergartens); die freigebigsten Unterstützungen im einzelnen wie im ganzen: dies und vieles andere bildet eine ununterbrochene Reihenfolge wohldurchdachter Förderungsmittel für den guten Geschmack und das materielle Wohlergehen einer Stadt, welche — die jüngste unter allen deutschen Residenzen — in mehr als einer Hinsicht ungünstig gelegen und mit schwachen eignen Mitteln versehen ist, so daß sie von oben und außen der Anregung bedarf.

Allen Schichten der Bevölkerung, und nicht nur einem geringen, bevorzugten Teile derselben, sollte durch das Volksfest Gelegenheit geboten werden, sich der von dem Regenten freigebig gespendeten Festtage zu erfreuen und sie auf ihre Weise verschieden zu begehen. Durch diese Teilung und Vermehrung der Interessen nach verschiedenen Seiten hin wurde ein Zudrang von Besuchern aller Klassen und Stände nach Karlsruhe veranlaßt, der über alle Erwartung groß war. Man schätzt die Anzahl der Fremden

auf 25—30000, also der Einwohnerzahl von Karlsruhe ungefähr gleich. Ein bloßes Musikfest hätte ein solches Resultat nicht einmal annähernd erzielen können. Denn nur der geringste Teil der Besucher konnte an den Konzerten teilnehmen, weil das Theater nur 1600 Personen faßt.

Zudem waren die Volksfeste für ein Publikum bestimmt, dem die Konzertangelegenheit fern lag und liegen mußte, und für welches die Musikaufführungen auch dann nicht berechnet werden konnten, wenn man etwa durch Erbauung einer großen Festhalle die ausreichenden Räume — aber auf Kosten der Klangwirkung und künstlerischen Einheit — hätte schaffen können. Umgekehrt war ein anderer Teil des Publikums bloß des Musikfestes wegen gekommen, und mußte den Volksfesten schon deshalb fern bleiben, weil die vor und zwischen den Konzerten liegenden Tage zu den Hauptproben für die Musikaufführungen verwendet wurden, zu denen der freie Eintritt gestattet war. Sowohl hierdurch, als wegen der vielfach gebotenen Gelegenheit zu näherer Bekanntschaft mit namhaften Persönlichkeiten der Kunst, und zu genauerer Kenntnisnahme der Sammlungen und Kunstschätze der Residenz — blieb uns keine Zeit übrig, den Volksbelustigungen eine solche Teilnahme zu schenken, als sonst wohl geschehen wäre.

Ein gemeinsamer Zweck aber verband alle Teilnehmer des Musik- und Volksfestes: der gemeinsame Zweck der Anregung, der Erholung und des gegenseitigen Austausches, je nach Bildung, Stand und Neigung. Darum sah Karlsruhe wohl noch nie einen solchen Zusammenfluß von Fremden in seinen Mauern, die aus allen Teilen Süddeutschlands, aus dem Elsaß und der Schweiz, und selbst aus Norddeutschland sich hier vereinigten. Und dieses eine Resultat war schon ein für die Verhältnisse der Stadt sehr bedeutsames Moment.

Denn obgleich an der großen Verkehrsstraße gelegen, welche das Maingebiet mit der Schweiz und Frankreich verbindet, wird doch Karlsruhe von dem starken Fremdenverkehr auf der Eisenbahnlinie weniger berührt. Mannheim, Heidelberg, Freiburg und Baden-Baden sind durch Lage und Naturschönheiten vor der Residenz so sehr bevorzugt, daß letztere oft in den Hintergrund treten und mancher reichen Erwerbsquelle entbehren muß, wodurch ein materieller Aufschwung jenen Städten erleichtert wird. Um so willkommener mußte es der Residenz sein, daß durch

die vereinigten Feste der Fremdenzug eine andere Richtung erhielt und vielen Besuchern die Bekanntschaft mit den Annehmlichkeiten und Vorzügen Karlsruhes erleichtert wurde. Ein Austausch von Ansichten und Beobachtungen ward herbeigeführt, welcher jeder Stadt notwendig ist, namentlich wenn sie die Bedingungen großer Entwickelungsfähigkeit nur in geringerem Maße in sich trägt, weil sie weder Universitäts- noch Handelsstadt, noch Badeort ist.

Die vereinigten Feste gaben dem Verfasser sowie vielen anderen willkommene Gelegenheit, sich längere Zeit in der Residenz aufzuhalten, als unter gewöhnlichen Verhältnissen möglich gewesen wäre. Er erhielt somit Gelegenheit, die Zustände Karlsruhes näher kennen zu lernen und die Kunstverhältnisse der Stadt zu untersuchen, die er von der vorteilhaftesten Seite kennen lernte.

Vor allem interessierte das neue Theater, welches ein wahrhaft glänzendes Repertoire entwickelte. Mit der Eröffnung des neuen, von Hübsch mit künstlerischer Harmonie ausgeführten Hauses, und mit Berufung Eduard Devrients aus Dresden zum artistischen Direktor, nahm die Karlsruher Hofbühne, welche seit dem unglücklichen Brande im Jahre 1847 hart danieder gelegen hatte, einen neuen und überraschend schnellen Aufschwung. Devrient, der denkende Darsteller, der gelehrte Schriftsteller und feinsinnige Dichter, war ganz der Mann, in kurzer Zeit ein Bühnen-Ensemble zu schaffen, wie man es nur selten antreffen dürfte. Bis jetzt war es immer von den besten Folgen, wenn man einen als Künstler ausgezeichneten Mann an die Spitze der Theater-Institute stellte. Dies hat sich, wie in Wien und München, auch in Karlsruhe vollkommen bewährt. Denn Devrients energischer Leitung — verbunden mit sehr bedeutenden Unterstützungen des Regenten, der auch hier, wie überall, unmittelbar eingriff — verdankt Karlsruhe eine Reorganisation und Ausbildung des Personals und Repertoires, und eine Läuterung des Kunstgeschmackes in Auswahl und Darstellung dramatischer Kunstwerke, wie sie allen Bühnen zu wünschen wäre.

Davon gaben die dramatischen Aufführungen während der Festwoche ein sprechendes Zeugnis. Shakespeares „Romeo und Julia“ und „Komödie der Irrungen“, Schillers „Jungfrau von Orleans“ und Freytags „Journalisten“ waren von De-

orient mit feinem Gefühl gewählt, und mit Fleiß, Geschmack und Umsicht in Szene gesetzt. Wahrhaft erfreulich waren die Leistungen der Mitglieder, überraschend die Ensembles, bei denen man die leitende Künstlerhand allenthalben mit Freude gewahrte. Eine wahre Mustervorstellung war namentlich die „Komödie der Irrungen“, die wir nirgends besser gesehen haben.

Daß diese gelungenen Bühnendarstellungen überhaupt in den Festtagen ermöglicht werden konnten, war schon bewundernswert. Denn, wie schon erwähnt, mußte die Bühne zwischen den Konzerttagen zu den Musikproben benutzt werden. Der wiederholte Abbruch und Aufbau des Orchesters, sowie die notwendigen Vorbereitungen der Bühne zu den dramatischen Darstellungen mußten in wenig Stunden geschehen, wobei natürlich keine Proben für das Schauspiel möglich waren. Dieses alles ward so unmerklich und mit so großer Virtuosität durchgeführt, daß man dem hier waltenden Geiste die größte Anerkennung nicht versagen konnte.

Unter den übrigen Anstalten für Kunst und Wissenschaft — welche ihre Sammlungen und Gebäude den Fremden bereitwilligst geöffnet hatten und höchst befriedigende Einblicke in die inneren wohlgeordneten Zustände gestatteten — sei noch die neue Kunsthalle hervorgehoben. Auch sie ist von Hübsch mit Geschmack erbaut, im Innern mit Luxus ausgestattet, und hat, obgleich erst seit wenigen Jahren eröffnet, unter der künstlerischen Leitung des Galeriedirektors Frommel — eines geschätzten Landschaftsmalers — einen raschen Aufschwung genommen. Die badische Kunstgeschichte datiert erst von dem höchstseligen Großherzog Leopold, dem ersten badischen Fürsten, dem das kleine Land umfassende Anregung und reiche Unterstützung zu großen Kunstschöpfungen verdankt.

Die Kunsthalle enthält eine ansehnliche Sammlung von Antiken, von mittelalterlichen Skulpturen und modernen plastischen Werken. Ferner eine schöne Auswahl etrurischer Altertümer, sowie die bedeutende, erst kürzlich angekaufte Sammlung von Bronzen und antiken Waffen aus dem Privatbesitz des Major v. Maler in Baden-Baden. Ein Kupferstichkabinett enthält in 30 000 Blättern Vorzügliches und Seltenes. Schwinds Fresken, Fohrs große Landschaften, die Kartons von Schnorr, Veit, Heß, Overbeck u. s. f. sind von hohem Kunstwert; nicht minder eine Sammlung von Handzeichnungen von Rafael,

Dürer u. a. — Die eigentliche Gemäldegalerie ist neuerdings durch Ankauf der Sammlung des Major v. Maler, und besonders durch das kostbare Geschenk bereichert worden, welches S. K. H. der Regent in der Privatgalerie seines höchstseligen Vaters, des Großherzogs Leopold, der Kunsthalle übergeben ließ. Die Gemäldegalerie bietet namentlich in den Niederländern, in der altitalienischen und spanischen Schule Ausgezeichnetes. Doch sind auch die lebenden Künstler, darunter Overbeck, Schwind, Achenbach, Steinle, ansehnlich bedacht, und außerdem ist es von großem Interesse, in einer vollständigen Reihenfolge die einheimischen badischen Künstler in ihren Werken kennen zu lernen, deren Anzahl so bedeutend ist, daß wir sie hier nicht namentlich anführen können.

Wir müssen uns auf diese Andeutungen hier beschränken, da ein weiteres außerhalb der uns selbst gesteckten Grenzen liegt. Den Anlaß zu diesen allgemeinen Beobachtungen gab aber das Karlsruher Musikfest; deshalb mögen sie hier eine bescheidene Stelle finden. Sicher ist es, daß die reichen Kunstschätze, die Karlsruhe darbietet, eigentlich jetzt erst durch das Musikfest allgemeiner bekannt wurden. Der allenthalben ersichtliche, künstlerische und nur zu bescheiden wirkende Geist wird Karlsruhe mehr und mehr zu größerer Bedeutung nach außen erheben.

Diesmal war das Musikfest selbstverständlich der künstlerische Mittelpunkt, den wir vorzugsweise ins Auge zu fassen hatten. Der hier gegebene allgemeine Überblick über die leitenden Ideen und obwaltenden Verhältnisse möge eine geringe Unterlage darbieten, um das Fest nach seinen verschiedenen Seiten richtig zu würdigen und vorurteilsfrei anzuerkennen.

Nichts konnte den Gehalt dieses Festes besser bekunden und mehr im Sinne des edeldenkenden Schöpfers des Festes sein, als der allgemeine Wunsch, der sich unmittelbar nach dem Feste kundgab: — daß man derartige Musikfeste wiederholen möge.

Interessant wäre es, wenn ein kommendes Musikfest um ebensoviel in die Vergangenheit zurückgreifen würde, als das erste Musikfest in der Gegenwart sich bewegte und für die Zukunft wirkte. Eine historische Reihenfolge alter und selten gehörter Meisterwerke würde eine treffliche Erweiterung des be-

gonnenen bilden, und zugleich denen eine Genugthuung in künstlerischer Beziehung bieten, welche diesmal — obwohl mit Unrecht — zu der Klage Grund zu haben glaubten, als seien die alten Meister und ihre Werke vergessen!

Jeder Zeit und jeder Richtung in der Kunst geschehe ihr Recht, aber auch jeder ein gleiches und volles Recht. Nur so kann die Kunst vor Einseitigkeit und Verfall bewahrt bleiben.

„Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.“

Mit diesen Worten unseres großen Lessing, die wir allen Parteien und Richtungen zurufen, wollen wir diesmal scheiden. Möge die freudige Erinnerung an das erste Musikfest Süddeutschlands noch lange und dankbar in dem Gedächtnis aller Teilnehmer fortleben! Es war ein bedeutungsvolles für die Kunst der Gegenwart, denn es verfolgte das schöne Prinzip eines genialen Geistes, unseres Liszt:

„Das Lebendige und Lebensvolle
lebendig zu verwirklichen!“ — —

Weimar.

Ein Besuch auf der Altenburg.

(1854.)

I.

Es ist schon ziemlich lange her, daß Weimar der „Musenhof" genannt wurde. — Die seltene Konstellation von Sternen erster Größe, umgeben von einer Anzahl planetarischer Nebel, die in so hellem Glanze während der Regierung Karl Augusts um ihre Zentralsonne strahlten, erlosch nach und nach. *Goethe* war der letzte und größte Stern dieser Plejaden. Solange er lebte, ermüdete man nicht, den Parnaß von Weimar, den Helikon an der Ilm aufzusuchen. Aber zehn Jahre nach seinem Tode hatte der Strom der Reisenden sich schon ein anderes Bett gesucht. Nur wenige richteten noch ihre Schritte nach dem geheiligten Orte, den ein Dichter so treffend eine „Straße der Gräber" nannte, weil dort nichts mehr als tote Reliquien gefunden wurden. Und wenn auch die deutsche Pietät noch so manchen Touristen, Dichter und Musensohn nach Weimar führte, um in Goethes Garten zu wandeln, an Schillers Tisch zu sitzen und Herders schönen Wahlspruch an seinem Grabe sich einzuprägen, so suchte er doch in den öden Straßen der kleinen Residenz umsonst nach Früchten des geistigen Lebens von ehedem. — In dem Ideenkreis und in der Existenz der Einwohner von Ilm-Athen waren keine merkbaren

Spuren mehr erhalten von all den reichen und befruchtenden Keimen, die hier, auf diesem segensreichen Boden, einst gesproßt und geblüht hatten, von all den goldenen Früchten, die hier gesammelt worden war.

Seit ungefähr sieben Jahren haben aber die Dinge wieder eine neue Wendung genommen. Die Hotels, welche zuvor oft Gelegenheiten fanden, den „horror vacui“ in praxi zu studieren, machen wieder treffliche Geschäfte; die Eisenbahn liefert ohne Unterlaß ihr Fremden-Kontingent nach Weimar ab, zahlreicher als in jener Epoche, wo die langsame Thurn- und Taxissche „gelbe Kutsche“ dieses Geschäft als Monopol besaß und mit behaglicher Ruhe und Gemütlichkeit ausführte. Nicht nur Deutsche aus allen Ländern, sondern auch viele Ausländer, namentlich Franzosen, Engländer, Ungarn, Russen, Italiener 2c. begegnen sich jetzt hier und lösen sich fast ohne Unterlaß ab. Journale, Broschüren und Reisebeschreibungen beginnen wieder von Weimar vielfach zu sprechen, aber in anderm Sinne: nicht mehr als von einem Musenhof der Vergangenheit, sondern als von einem Musenhof der Gegenwart. — Man betrachtet jetzt die Erinnerungen an Weimars Vergangenheit — wie ich soeben aufs neue beweise — nur noch als eine Vorrede zu den Einzelheiten, welche man über berühmte, jetzt hier lebende Zeitgenossen mitzuteilen hat. Jedenfalls liegt es einem Kinde unserer Zeit auch um ein bedeutendes näher, sich mit dem, was da lebt und geschieht, anstatt mit dem, was da gelebt hat und geschehen ist, zu beschäftigen.

In diesem Sinne machte auch ich mich vor kurzem auf den Weg, um Weimar, das ich seit 1847 nicht gesehen hatte, wieder zu besuchen. — Ich kam diesmal nicht, wie schon so viele vor mir, um eine Oper von Wagner an der Quelle zu hören, um Berlioz' Symphonien oder sonstige neue Werke kennen zu lernen, die man bis dato im umliegenden Deutschland entweder noch gar nicht kennt, oder nur wie eine Fata Morgana in nebelgrauer Ferne am Horizont auftauchen sieht: Verdienste von Weimars Kunstgegenwart, die man erst in späteren Zeiten gehörig erkennen und würdigen wird. — Ich kam diesmal nur, um jenen Mann zu sehen und zu hören, der alles dies und noch vieles andere hervorgerufen und neugeschaffen hat; dessen Zauberstab schon so oft das Unmögliche möglich, das Unglaubliche glaublich

machte, und aus dessen Jupiterskopf noch mehr als eine gewaffnete Minerva entspringen dürfte, die durch den Glanz und die Unfehlbarkeit ihrer Götterwaffen viele Philisterseelen tödlich treffen wird! — Ich kam mit einem Wort, um Franz Liszt aufzusuchen, dessen genialer Geist in seinem Umgang, wie in seinen Schöpfungen, in dem, was er aus seinem eignen reichen Innern schöpft, und in dem, was er für andere schafft und wirkt, gleich lebendig und mächtig hervorbricht, gleich hinreißend wirkt.

Mein Weg führte mich über den Herderplatz, rechts hinab nach der Ilm. Ich schritt am Schloß vorüber, über eine alte steinerne Brücke, und war nun jenseit der Ilm, schon außerhalb Weimar, am sogenannten Kegelthor. Zur Rechten lag der schöne Park mit einer Frontansicht des großherzoglichen Schlosses; vor mir zog sich ein Tannengehölz an einem Hügel aufwärts. Bequeme Stufen führten zwischen dem dunkeln immergrünen Nadelholz auf den Hügel hinauf, und bald stand ich vor der Altenburg, am Ziel meiner Wanderung. Hier in dem stattlichen, zweistöckigen Haus, mit breiter Auffahrt in herrschaftlichem Stil, wohnt Liszt, an der Jenaer Straße, umschlossen von einem großen Garten, dessen hohe Hecken vor neugierigen Blicken schützen, den Lärm der Straße dämpfen und so ein stilles, abgeschlossenes Asyl dem Genius gewähren, der hier waltet.

Ich ergreife die Klingel, trete in das Haus ein, nenne meinen Namen und werde sogleich über einen geräumigen, geschmackvoll dekorierten Korridor in ein elegantes Eintrittszimmer im Parterre geführt, dessen vergitterte Fenster in den stillen Garten führen. — Hier stand ich schon mitten in der Kunst der Gegenwart. Rings an den Wänden die Porträts aller berühmten Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts, gruppiert um die Originaltotenmaske von Beethoven und um die Medaillons von Wagner, Berlioz und Schumann. Ueber der Thür eine reizende Zeichnung. Amoretten, die mit Noten spielen, und darunter ein „Eljen Liszt!“ — wie ich später erfuhr, von Bettina v. Arnim. An der Hauptwand aber prangen drei große Handzeichnungen, deren genialen Schöpfer man sofort erkennt: zwei Szenen aus der Ödipus-Sage und der Entwurf zu einem großen Theatervorhang in reichster, sinnvollster Allegorie, von Genelli. — Ein Wiener Flügel steht zwischen Quartettpulten geöffnet am Fenster. Das Zimmer ist offenbar für Aufführungen der Kammermusik

bestimmt. Ich blättre in den Notenstößen, die auf Gestellen liegen, und finde außer einer reichen Bibliothek älterer Kammermusik fast nichts als Dedikationswerke, die von alten und jungen Komponisten an Liszt gesendet wurden: Arbeiten bewährter Meister, neben dem schüchternen Opus 1 junger Anfänger mit unbekannten Namen, in seltsamer bunter Reihe; dann wieder Trios und Quartette von Brahms, Rubinstein, Volkmann, Schumann; Liszts Sonate „An Robert Schumann"; Werke von Joachim, v. Bülow, Raff — lauter „Zukunftsmusik", die hier in ihrer Heimat, ihrem Zentralpunkt, mich freundlich willkommen heißt. Auch geschriebene Partituren von Symphonien, Ouvertüren, Quartetten, Sonaten, selbst von Opern, lagen in hinreichender Menge auf den Notengestellen.

Die Flügelthüren zum Nebenzimmer stehen offen, der Eintritt ist also gestattet. Neugierig, wie alle Touristen sind, benutze ich die stillschweigende Erlaubnis und trete in einen komfortabeln und sinnvoll dekorierten Herrensalon. An den Wänden prangen Waffen aller Art, ungarische, türkische, asiatische, italienische, spanische, in zierlichen Gruppen. In den Fensternischen, in eleganten Glasschränken, eine kostbare Sammlung von kunstvoll geschnitzten Meerschaumköpfen, prachtvoll eingelegten Bernsteinspitzen, türkischen Pfeifen; ferner eine große Sammlung von Stöcken, Pfeifenrohren und anderen Herrenutensilien, deren reiche Fülle der Kenner und Liebhaber ebenso freudig überrascht durchforschen würde, als ich in den Notenstößen wühlte. Auch ein vollständiges türkisches Kaffeeservice mit Tisch in Perlmutter und Silber präsentiert sich in einer Fensternische, nebst kostbaren Tschibuks türkischer Großen. — Diese große und reiche Sammlung besteht, wie ich später erfuhr, aus lauter Geschenken, die Liszt von den Magnaten seines Vaterlandes, von türkischen und russischen Großen, spanischen Granden u. s. w. zum Andenken erhielt. Sie umgeben seinen Salon für Herren mit allem Komfort und Glanz, den ein echter Kavalier sich nur immer träumen mag. Von Kunstwerken ziert den Salon nur das Modell einer Statue Karl Augusts (von Hänel) und das vortreffliche Porträt des unglücklichen Fürsten Lichnowski, der bekanntlich einer der intimsten Freunde Liszts war.

Ich hatte soeben ein Prachtexemplar von Marx' Musik des 19. Jahrhunderts ergriffen und in einem Saffianstuhl behaglich Posto gefaßt, als ein Kammerdiener mich benachrichtigte, daß

Liszt zu sprechen sei. Nicht ohne jenen sehr verzeihlichen Anflug von leisem Tremolieren des Herzens, das wohl jeden mehr oder weniger beschleicht, der einem großen, von ihm hochverehrten Manne zum ersten Male gegenüber tritt, stieg ich die elegante, mit Teppichen belegte Treppe zur ersten Etage hinan und wurde durch einen großen, prachtvoll eingerichteten Bibliotheksaal (in welchem ich im flüchtigen Vorübergehen abermals zwei Flügel stehen sah, mit Salonschätzen reich beladen) in einen fürstlich möblierten Ecksalon geführt, in welchen Liszt durch die gegenüberliegende Thür kurz nach mir eintrat.

Ich begnüge mich, einfach zu berichten, daß die Macht von Liszts genialer Persönlichkeit, seine hinreißende Liebenswürdigkeit, seine Nachsicht und Milde in Beurteilung anderer, sein freier Überblick über alle Verhältnisse der Kunst und des Lebens, seine geistsprühende Unterhaltung voll schlagender Urteile, seine witzigen und treffenden Bemerkungen voll gewählter und feiner Wendungen: auch mich, wie jeden, der in seine Nähe kommt (wenn er nicht durch Parteihaß oder Neid blind geworden, und überhaupt nicht auf den Kopf gefallen ist) auf das vollständigste fesselte und entzückte.

Im Anschauen und Bewundern dieses seltenen Geistes versunken, hatte ich vergessen, daß die Frist, welche der gute Ton einem ersten Besuch gestattet, längst vorüber sei. Ich mußte mich gewaltsam losreißen, um Abschied zu nehmen. Als ich mich erhob, lud mich Liszt sofort in der liebenswürdigsten Weise ein, mit ihm zu dejeunieren und den Nachmittag bei ihm zuzubringen. Noch mehr Gäste traten nacheinander ein. Es scheint, daß Liszt täglich offenes Haus hält und an seinem Tische fast ununterbrochen teils einheimische Künstler und Schriftsteller, teils durchreisende, ihn aufsuchende Fremde zu sehen gewohnt ist. Wenigstens bemerkte ich bei meinem längern Aufenthalte in Weimar (der sich weit über die Zeit erstreckte, die ich mir anfänglich dazu bestimmt hatte — hier, wie man mir versicherte, eine sehr gewöhnliche und auch sehr erklärliche Erscheinung), daß jedesmal, so oft ich bei Liszt zur Tafel gezogen wurde, teils Fremde, teils Einheimische in abwechselnder Reihe beim Dejeuner gegenwärtig waren. Wie anregend und interessant ein solcher Nachmittag in solcher Gesellschaft sei, brauche ich kaum zu sagen. Von unseren Tischgesprächen erfahren Sie aber nichts, ebenso=

wenig von der geistreichen Tischgesellschaft. Denn ich schreibe hier keine Memoiren.

Nach aufgehobener Tafel hatte ich Muße, meine neugierige Musterung der Räume, in denen Liszt lebt und schafft, ungestört fortzusetzen, da sich die Gesellschaft bei Kaffee und Zigarren in verschiedene Salons zerstreute. In dem Ecksalon, in maurischem Geschmack möblirt, wo mich Liszt zuerst empfing, fesselte mich ein tiefgedachtes und künstlerisch vollendetes Ölbild von Ary Scheffer (die drei Weisen des Morgenlandes, dem leitenden Himmelsgestirn begeistert folgend), sowie eine reizende weibliche Porträtbüste der Prinzessin Marie von Wittgenstein in Marmor von Rietschel, mit ihrem wunderbar poetischen Zauber. Handzeichnungen von Genelli und Aquarelle von Preller lagen in einer Mappe ausgebreitet.

Als Liszt mein Interesse an den Kunstwerken gewahrte, führte er mich in ein kleines Kabinet zur linken Seite des Speisesalons, welches so reich an kostbaren Seltenheiten und Kunstschätzen war, daß ich mit Erstaunen und Verwunderung dieses „grüne Gewölbe“ im kleinen überflog. An den Wänden befindet sich eine Galerie von Kunstwerken ersten Ranges, sämtlich Porträts von Liszt; Büsten und Medaillons in Marmor und Bronze von Rietschel, Schwanthaler, Bartolini u. a.; ein herrliches Ölbild von Ary Scheffer (das Porträt von Liszt aus den dreißiger Jahren) u. s. f. In den Eckschränken findet sich aber eine Sammlung von Pretiosen vereint, die ihresgleichen sucht. Goldene Medaillen, auf Liszt geschlagen, goldene Ehrenketten, der berühmte ungarische Ehrensäbel, ein großes, kunstvoll ziseliertes Schreibzeug in Platin mit Hautreliefs, eine Reihe goldener Dosen mit Brillanten und Emaille, eine Galerie von Ringen, einer immer kostbarer als der andere, ein Notenpult von massivem Silber, eine Sammlung goldener und silberner Taktierstäbe u. s. w. vereinigen sich zu einer Kunst- und Schatzkammer, welche dadurch noch einen besonderen Wert erhält, daß sämtliche Stücke ausschließlich für Liszt bestimmt, und ihm von den Fürsten und Großen aller Länder Europas als Ehrengeschenke überreicht wurden. — Auch eine kostbare Autographensammlung von Partituren großer Meister, von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. ist hier würdig eingereiht. Den erhabenen Schlußstein dieser Sammlung bilden die Originalpartituren von Wagners

sämtlichen Opern. Auch sein „Rheingold", der erste Abend des großen „Nibelungenringes", liegt hier bereits prachtvoll gebunden: ein Schatz, der erst nach Jahren für die Welt gehoben werden wird!

Der „Nibelungenring" fesselte mich begreiflicherweise noch mehr, als alle Brillantringe, und im Anschauen seiner Mysterien versunken, von denen man noch nicht öffentlich sprechen darf, war ich der Letzte, der den Ruf vernahm, daß Liszt sich an den Flügel gesetzt habe, um zu spielen. Ich eilte in den Bibliotheksaal, durch den ich zuerst eingetreten war. Liszt saß bereits an seinem Erardschen Flügel und entlockte dem prachtvollen Instrumente Zauberklänge, wie nur er es vermag. Bald leise klingend und sanft klagend, dann wieder im Gewitterdrohen grollend und blitzend, bald stürmend, bald säuselnd durchliefen die kunstvoll berührten Saiten die Skala aller Empfindungen der menschlichen Seele und verkündeten so die Gefühle des großen Meisters, in Töne übertragen, den atemlos lauschenden Hörern.

Liszts Spiel ist so einzig in seiner Art, daß man es selbst hören muß. Beschreiben läßt sich das nicht. Aber wer in früheren Jahren nicht Gelegenheit fand, Liszt zu hören, der dürfte sie jetzt vergebens erwarten, wenn er nicht den „Orpheus von Weimar" (wie ihn Viktor Hugo nennt) in seiner Altenburg aufsucht, wo er jedem mit der liebenswürdigsten Bereitwilligkeit diesen Genuß zu teil werden läßt. Wie viele Pianisten wallfahrten jetzt jährlich nach Weimar, um dem Großmeister des Pianofortes ihre Verehrung zu beweisen, und von ihm zu hören und zu lernen! Es ist wohl nicht einer, der seine Virtuosenkarriere jetzt beginnt, ohne daß er sich auf der Altenburg dazu einweihen ließ!

Liszt hatte eine seiner originellen ungarischen Rhapsodien (die ihm keiner nachspielt) und seine großartig konzipierte Sonate gespielt, die man auch von ihm gehört haben muß, um sie ganz zu verstehen. — In der Pause, die jetzt entstand, weil keiner den Gefühlen, die ihn bewegten, den vollen Ausdruck zu verleihen vermochte, führte mich Liszt zu dem andern Flügel, der dem Erard gegenüberstand. Er war wohl 35 Jahr alt, ein englischer Konzertflügel aus den zwanziger Jahren. Der Deckel wurde geöffnet — da stand der Name: Beethoven! Der Erbauer, Broadwood, hatte ihn einst dem ewigen Meister geschenkt; es war der

letzte, auf dem Beethoven gespielt hatte! — Ein Schauer der Ehrfurcht ergreift den Beschauer, wenn er über die Tasten irrt, die einst der große Genius unserer Musik berührte. — „Das ist eine Reliquie, die dem Musiker nicht minder heilig ist, als dem Dichter der Schreibtisch Schillers sein muß!" rief ich aus. — „Dann werde ich Ihnen noch eine ältere und ebenso heilige Reliquie zeigen, die Sie nicht minder interessiren wird" — erwiderte Liszt und lud uns ein, ihm in den Musiksalon im zweiten Stock zu folgen.

Der Salon, der über dem Bibliotheksaale liegt, öffnete sich, und — wir standen dem Riesen-Pianoforte gegenüber, jenem geheimnisvollen Bau, mit dem sich die Journale schon seit drei Jahren beschäftigen, ohne daß sie bis jetzt vermocht hätten, uns einen richtigen Begriff davon zu geben. Während ich staunend bei dem Rieseninstrument verweilen wollte, trat Liszt an ein kleines, vom Alter dunkelbraun gefärbtes Klavier von einfachem Eichenholz, mit schwarzen Tasten und Metalltangenten, und sagte: „Das ist die Reliquie, die ich Ihnen zeigen wollte: Mozarts Instrument!" — Nur ein Menschenalter liegt zwischen Mozarts Klavier und Liszts Riesen-Pianoforte — aber von jenem bis zu diesem, welcher unendliche Fortschritt! Beide bezeichnen, hier nebeneinander stehend, den Anfang und die höchste Spitze unserer heutigen Klaviertechnik. Sie sind die zwei Grenzscheiden der musikalischen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts!

Ich hatte keine Zeit, meinen Betrachtungen weiter nachzuhängen. Denn schon saß Liszt an seinem Riesen-Pianoforte, um seine immense Wirkung vor uns zu entfalten. Eine Orgelfuge von Bach, der Trauermarsch von Beethoven (aus der As dur-Sonate), der Sylphentanz aus „Faust" von Berlioz und das „Ave Maria" von Liszt (aus den Harmonies poétiques et religieuses) ertönten nacheinander bald in geisterhaft leisen, fernen und sphärenhaften Klängen, bald in mächtig erschütternden, anschwellenden Tonmassen, und zeigten uns die ganze Größe und Klangfülle dieses Instrumentes, dessen Wirkungen in der That aufs höchste überraschend sind. Hier ist ein wirklicher Fortschritt unserer Zeit markiert. Etwas derartiges war noch nicht vorhanden, und in diesem Bau liegt der Keim bedeutender Verbesserungen des Pianofortes. Ich gab mich dem Eindruck ungeteilt hin, ohne vorerst nach den Ursachen zu forschen. Die Mannig-

faltigkeit des Genusses wurde noch erhöht, als einer der ausgezeichnetsten Schüler von Liszt, Dionys Pruckner, sich an einen zweiten Flügel setzte, der neben dem Rieseninstrumente stand (und der in seinen Dimensionen wie in seiner Klangfülle sich zu letzerm verhielt, wie ungefähr Mozarts Klavier zu dem Tomaschek's) und nun ein Duo für beide Instrumente begann, wie man es außerhalb der Altenburg nicht hören kann. Liszt an seinem, von ihm geschaffenen Riesen-Pianoforte, und einer seiner besten Schüler ihm zur Seite an einem zweiten Flügel, beide eine symphonische Dichtung Liszts (den „Orpheus") nach dem eignen Arrangement des Meisters ausführend: man mag suchen, wo man das anderwärts hören kann! — — —

Ich verließ in Liszts Gesellschaft, noch ganz erfüllt von all den empfangenen Eindrücken, die Altenburg, und fragte auf dem Wege nach dem Theater, ob es mir wohl gestattet sein würde, sein Riesen-Pianoforte näher zu untersuchen und die Zeichnung der äußern Ansicht davon abnehmen zu lassen. Beides wurde mir auf das freundlichste gestattet. Ich benutzte die seltene Gelegenheit, die sich mir so unerwartet darbot, um nicht nur den Musiksalon im zweiten Stock, sondern auch den Bibliotheksaal im ersten Stock zeichnen zu lassen, in welchem Beethovens Flügel vis à vis von dem Erard steht*). Zur Seite des Beethoven-Flügels steht ein prachtvoller Schreibtisch, dessen ganze Garnitur nebst den Vasen zu beiden Seiten aus Malachit gearbeitet ist. Zu den Füßen des Schreibtisches liegt das riesige Fell eines Eisbären. An den Wänden die Schränke der musikalischen und litterarischen Bibliothek. Der Blick durch die Fenster zeigt nach Süden, nach Weimar hin. Doch wird die im Ilm-Thale liegende Stadt durch das Tannengehölz, das die Altenburg umgibt, verdeckt.

II.

Im Musiksalon des zweiten Stocks der Altenburg steht im Hintergrunde das Mozartsche Klavier, in der Mitte des

*) Diese Zeichnungen wurden in der Leipziger „Illustrierten Zeitung" (1855 Band 24 Nr. 621, 622) veröffentlicht.

Salons das Riesen-Pianoforte, dessen nähere Beschreibung uns jetzt beschäftigen soll. Das innere Detail der Konstruktion ist Geheimnis und Patent der Erbauer Alexandre und Sohn in Paris. Was äußerlich bemerkbar ist, besteht im wesentlichen in folgendem.

Das Instrument zeigt im allgemeinen die Form eines großen Konzertflügels, nur mit dem Unterschiede, daß der Bau um ein bedeutendes höher, und anstatt der Füße eine Holzverkleidung hat, die bis auf den Fußboden geführt ist. Ein breiter und hoher Sitz, inwendig hohl, ist mit dem Instrumente fest verbunden; zwischen dem Sitz und dem Instrument liegt ein Pedal von 1½ Oktaven Umfang, welches sich in nichts von einem Orgelpedale unterscheidet. — Das Pianoforte selbst hat 3 Manuale übereinander, welche, wie die Orgelmanuale, stufenweise untereinander sich verschieben. Das oberste Manual hat 7 Oktaven, die beiden unteren haben jedes 5 Oktaven. Rechts und links von den beiden unteren Klaviaturen sind Register angebracht, und zwar zur Linken je 5, zur Rechten je 3, im ganzen also 16. Unter den Klaviaturen, in der Höhlung für die Füße, sind zweierlei Hebel, von jeder Art zwei, ferner zwei Pianofortezüge und endlich zwei Tritte zur Bewegung von Blasbälgen angebracht. Jeder Fuß hat also zwei Tritte und zwei Hebel zu regieren. Die zwei obersten Hebel, welche rechts und links in Form langer und breiter Leisten dicht unter den untersten Klaviaturen horizontal liegen, werden durch vertikalen Druck der Kniee nach aufwärts bewegt (so, wie man bei alten Klavieren das Pedal hob). Die zwei anderen Hebel, welche in Form von kleinen gepolsterten Pritschen dicht neben einander senkrecht herabhängen, werden dadurch regiert, daß man sie mit den Knieen faßt und in horizontaler Bewegung gegeneinander klappt. Die beiden unter und zwischen diesen Hebeln liegenden Pianofortezüge sind die gewöhnlichen Züge für die Verschiebung und das Aufheben der Dämpfung. Sie sind nur dadurch von anderen Zügen verschieden, daß man sie (wie die Harfenpedale) in ihrer wirksamen Stellung einhängen kann, so daß also ihre Wirkung fortdauert, wenn man nach erfolgtem Einhängen die Füße entfernt. Rechts und links von den Zügen liegen breite Tritte zur Bewegung der Blasbälge, ähnlich den Tritten der Physharmonika. — Die Breite des Instrumentes ist 1,4 Meter,

die Höhe ist 1,35 Meter, die Länge des Instrumentes, ohne Pedal und Sitz, 2,7 Meter und die ganze Länge 3,4 Meter.

Die oberste Klaviatur von 7 Oktaven (Contra-A bis viergestrichenes a) ist die eines Konzertflügels von Erard in den größten Dimensionen. Die Saiten liegen horizontal und parallel, und überhaupt scheint der Konzertflügel samt seinem Resonanzboden nur auf den unteren, ganz verkleideten Bau (welchen die beiden unteren Manuale und die 16 Register regieren) einfach aufgesetzt zu sein. Der volle, helle Klang eines Konzertflügels ist hier vorhanden, ohne auffallenden Unterschied gegen andere Konzertflügel von diesen Dimensionen. Was zu diesem Klang durch Gebrauch der Register und Hebel noch hinzukommen kann, werden wir näher untersuchen. Die gesamten Register tragen folgende Bezeichnungen.

Zur linken Seite der zweiten Klaviatur (von oben) heißen die Register (von links nach rechts): 1) Forte de la vibration Piano. 2) Piano, Prolongement lointain. 3) Effet de Basson hautbois. 4) Musette et Clarinette Basse. 5) Basson hautbois.

Zur rechten Seite heißen die drei Register von links nach rechts: 6) Percussion Flûte. 7) Bourdon Clarinette. 8) Vox humana.

Zur linken und rechten Seite der dritten, untersten Klaviatur heißen die acht Register, ebenso gezählt: I. Communication du Piano. II. Expression à la main gauche. III. Expression aux pieds. IV. Forte Prolongement. V. Cor anglais Prolongement. VI. Hautbois. VII. Forte du Hautbois. VIII. Violoncelle.

Wir haben hier also zunächst ein kleines Orchester vor uns, bestehend aus dem Pianoforte, der Vox humana und den Klängen sämtlicher Arten von Holzblasinstrumenten. Außerdem kommen noch Effekte hinzu, die dem Pianoforte durch Züge, Hebel und Register angeeignet werden können, und endlich ein Orgelpedal von 1½ Oktaven (C bis G) im Tone der achtfüßigen Orgelpfeifen. Das zu letzterm erforderliche Werk liegt in dem hohlen verkleideten Sitz, also direkt unter dem Spieler. Will dieser das Pedal gebrauchen, so kann er natürlich die Tritte der Blasbälge nicht zugleich mit bewegen. Für diesen Fall ragt zur linken Seite, in der halben Länge des Flügels, ein langer zusammenschiebbarer Hebel aus der Holzverkleidung durch eine

Öffnung hervor, welcher von einer zweiten Person zur Bewegung der Blasbälge auf und nieder bewegt werden muß.

Über die Konstruktion der Werke, welche die verschiedenen Klangfarben mit Hilfe der Register hervorbringen, kann ich nichts berichten. Ich vermute jedoch, daß es sämtlich sogenannte Zungenwerke sind. Ton und Behandlung ähneln denen der „Orgue expressive“, die von Alexandre in Paris erfunden ist und namentlich von Lefébure-Bély in Paris mit Effekt behandelt wird. Es liegt aber hier eine verbesserte Konstruktion zu Grunde; der Orgel- und Physharmonikaton tritt mehr zurück, zu gunsten der charakteristischen Klangfarben, welche die Register einzeln angeben.

Betrachten wir nun die Kombinationen, welche mit Hilfe dieser Register erzielt werden können, so sind es hauptsächlich die folgenden. — Die Klaviatur B (zweite von oben) hat folgende fünf Hauptregister: a) Basson hautbois, scharfer Klang, durch alle fünf Oktaven, aber durchgängig eine Oktave höher im Ton als b) Musette et Clarinette Basse, welche die tiefere Oktave angibt, aber ebenfalls die ganze Klaviatur beherrscht, mit gleichfalls scharfen Klangfarben. Beide Register zusammen geben also Oktaven an. Hierzu tritt c) Effet de Basson hautbois, ein Register, welches, allein gezogen, gar nicht wirkt, sondern nur zur Verstärkung des Basson hautbois dient. Von sehr scharfer und harter Klangfarbe. — Alle drei charakterisieren den Oboeton und Fagottton in allen Schattierungen und Lagen und liegen links vom Spieler. — Den Gegensatz bilden die zwei Flötenregister rechts vom Spieler: d) Percussion Flûte und e) Bourdon Clarinette. Beide reichen durch alle fünf Oktaven und stehen in ähnlichem Verhältnis zu einander wie die Register a und b, d. h. ihre Tonhöhe liegt durchgängig eine Oktave auseinander; wenn beide Register gezogen sind, gibt eine angeschlagene Taste zugleich Grundton und Oktave an. Die Klangfarbe ist sehr weich und zart.

Die Klaviatur C (die unterste) hat ebenfalls fünf eigene Register, welche aber nicht sämtlich durch alle fünf Oktaven der Klaviatur reichen. — Links vom Spieler liegen zwei Register: α) Cor anglais Prolongement und β) Forte Prolongement. Beide haben den charakteristischen Klang vom englischen Horn. Das Register α reicht nur bis zur halben Klaviatur (bis zu ein-

gestrichenem e von der Tiefe an). Das Register β dient zur Verstärkung, resp. Verdoppelung von α. — Rechts vom Spieler liegen drei Register, von denen γ) Hautbois und δ) Forte du Hautbois den beiden links liegenden entsprechen. Das Hautbois nämlich reicht gleichfalls nur bis zur halben Klaviatur (bis zu eingestrichenem f, aber von der Höhe aus), schließt sich also unmittelbar an das Cor anglais an. Letztere beide zusammen müssen gezogen werden, wenn die ganze Klaviatur einen Ton geben soll. Bloß zur Verstärkung und Verdoppelung des Hautbois dient das Forte du Hautbois. Der Klang der beiden Hautbois ist der der Klarinette. Alle vier Register zusammen geben nur einfachen Ton durch alle fünf Oktaven, und die Tonhöhe ist hier der des Pianoforte entsprechend, so, wie die Tasten untereinander liegen. Dagegen liegt der Ton von ε) Violoncelle durchgängig eine Oktave höher. Der Umfang umfaßt ungefähr $^3/_4$ Klaviatur von der Tiefe an (bis zum zweigestrichenen c). Der Klang ist der der Baßklarinette.

Die Register von B und C können zwar nicht gekoppelt werden; wenn man aber beide Manuale im Unisono spielt, erhält man für die nämliche in B und C zugleich angeschlagene Taste den Ton von drei Oktaven, sofern alle Register gezogen sind. Und zwar sind die Register a, d und c der Klaviatur B mit den Registern α, β, γ und δ der Klaviatur C im Einklang; das Register ε der Klaviatur C liegt eine Oktave höher im Ton, und die Register b und e der Klaviatur B liegen eine Oktave tiefer im Ton, als jene sieben Normalregister. Zwischen Violoncello und Musette et Clarinette Basse, und Bourdon Clarinette sind also zwei Oktaven Differenz. Hierzu kommt noch das Pedal, dessen Ton abermals eine Oktave tiefer liegt als die zuletzt genannten zwei Register, so daß man also im ganzen vier Oktaven zugleich angeben kann.

Bis hierher unterscheidet sich die Einrichtung im wesentlichen nicht besonders von der einer Physharmonika mit zwei Manualen und einem Pedal; nur ist der Ton markiger, der Anschlag präziser, die Tonfülle größer. Namentlich ist die große Deutlichkeit und Präzision der Töne hervorzuheben, da auf diesem Instrument, und namentlich auf der Klaviatur B, ein staccato möglich ist, wie ich es bis dahin noch nicht gefunden. Selbst

im presto ist das staccato noch so schön, wie es ein Virtuos auf der Oboe nur immer wünschen könnte.

Hierzu kommen nun die Vorzüge, die der Orgue expressive eigen sind, nämlich die Register (links unten bei C) „Expression à la main gauche“ und „Expression aux Pieds“. — Die Vorteile des erstern kann ich nicht näher bezeichnen. Die des letztern bestehen aber darin, daß der große Windfang, welcher die Luft der zwei kleinen Blasebälge ansammelt und gleichmäßig verteilt, ausgehangen wird. Hierdurch wird erzielt, daß die Windverteilung für beide Manuale direkt von der Bewegung der Fußtritte abhängt. Eine schnellere Bewegung der Füße gibt ein Anschwellen des Tones, ein Tremolieren der Füße auch ein Tremolieren des Tones, ihre langsamere Bewegung ein allmähliches oder auch intermittierendes Abnehmen des Tones. Bei geschickter Behandlung erhält man hierdurch Effekte, die denen des Harmonichord von Kaufmann in Dresden ähnlich sind, sie aber an Tonfülle übertreffen, und ein Schnarren oder Ächzen beim fortissimo nie befürchten lassen.

Nicht minder wichtig ist die Handhabung der Kniehebel. Die horizontal herabhängenden kleinen Pritschen, die durch Gegeneinanderbewegung der Kniee in Thätigkeit gesetzt werden, beziehen sich auf die unterste Klaviatur C. Wenn man nämlich bei gezogenen Registern und hinreichendem Wind einen Akkord auf diesem Manual anschlägt und während dessen die Kniehebel beide gegeneinander drückt, so tönen die angeschlagenen Noten noch fort, wenn man die Tasten losläßt, und zwar so lange, bis man die Kniehebel zum zweiten Male gegeneinander drückt, worauf der Ton sofort wieder verschwindet. Drückt man nur den linken Hebel, so werden bloß die Baßnoten (bis zur halben Klaviatur) fortgehalten, drückt man nur den rechten Hebel, so tönen allein die Diskantnoten der obern Hälfte der Klaviatur nach. Man kann also auf diese Weise ganz beliebige Orgelpunkte ganz beliebige Zeit forthalten. Da die Hebel nur für die Klaviatur C wirken, ist der Vorteil um so größer, weil man während des Forttönens dieser Orgelpunkte die Klaviatur B frei benutzen kann, und natürlich ebenso die Klaviatur A des Pianoforte.

Wir wenden uns nun zu letzterem und finden, daß die noch übrigen vier Register: Communication du Piano, Piano Prolongement lointain, Forte de la vibration Piano zur Linken,

sowie Vox humana zur Rechten, ausschließlich für die Vermehrung des Effektes des Pianofortetones benutzt werden.

Der Hauptfehler des Pianoforteklanges war bekanntlich bisher, daß ein wirkliches Fortklingen des Tones, folglich ein rechter Gesang auf dem Pianoforte, nicht möglich war. Der Ersatz, den das Pedal gab (durch Aufheben des Dämpfers), war sehr unvollkommen und mangelhaft. An dem vorliegenden Instrument ist nun eine Vervollkommnung angebracht, welche das Fortvibrieren der Pianofortesaiten möglichst ersetzt. Sobald man nämlich das Register: Piano Prolongement lointain gezogen hat und die Blasebälge bewegt, klingt jeder auf dem Pianoforte angeschlagene Ton im leisen Echo nach, so lange man die Taste niederhält. Zieht man hierzu ferner das Register Forte de la vibration Piano, so wird der Nachklang verstärkt; zieht man noch die Vox humana, so wird der Nachklang abermals stärker, und zieht man endlich die Communication du Piano, so tritt noch die Wirkung der Register Cor anglais prolongement und Forte prolongement hinzu.

Man erhält auf diese Weise verschiedene Stärken und Anschwellungen des Tones, welche sämtlich dahin wirken, den Gesang des Pianoforte zu vermehren und zu verstärken. Ein wirkliches Fortvibrieren der Saiten wird allerdings nicht erreicht, aber die angewandten Zungenwerke, namentlich die ersten drei genannten Register, schließen sich im Ton dem des Pianoforte möglichst an und bilden gleichsam eine Fortsetzung desselben. — Schlägt man die Tasten stark an, so ist das Prolongement nicht hörbar, bei sanfterem Anschlag tritt es als Nachklang heraus, und bei noch leiserem Anschlag werden die Pianofortehämmer gar nicht ausgelöst, und der sanfte Gesang tritt allein und selbständig hervor. — Hierdurch sind also wiederum drei Nuancen gegeben, die neue Wirkungen erzielen.

Endlich bezieht sich noch die Thätigkeit der oberen zwei horizontalen Kniehebel, die nach oben gedrückt werden, gleichfalls auf das Prolongement der Töne im Pianoforte. Sie wirken für das Prolongement der Töne in der Klaviatur A ebenso, wie die vertikalen Kniehebel für die Klaviatur C — d. h. wenn man einen Akkord auf A anschlägt und während dessen die beiden horizontalen Hebel zugleich aufwärts drückt, so tönt der Akkord, nachdem man die Taste losläßt, so lange fort in den Prolonge-

mentregistern, bis man die Hebel zum zweiten Male andrückt. Drückt man den linken Hebel allein an, so tönen nur die Baßnoten fort, drückt man den rechten Hebel an, nur die Diskantnoten, also jedesmal bezüglich die obere oder untere Hälfte der Klaviatur. Da nun das Prolongement auch unabhängig von den Pianofortehämmern wirkt (bei leisem Anschlag), so kann man sogar einen Akkord in den Prolongementregistern aushalten lassen, während man mit stärkerem Anschlag auf dem Pianoforte dazu weiter spielt. Man erhält auf diese Weise Orgelpunkte auf derselben Klaviatur, auf der man zugleich figuriert. Da nun auch die Klaviatur C jeden Akkord für sich beliebig aushalten kann, so kann man auf diese Weise zwei Orgelpunkte kombinieren und zugleich auf den Klaviaturen A und B, d. h. auf dem Pianoforte und in den weicheren und spitzeren Tonregistern, weiter spielen.

Wenn man diese vielen Vorzüge: Anschwellen, Ausklingen, Fortklingen und beliebiges Aushalten und Verbinden der Töne, Kombinationen der Klangfarben, Verstärkung der Tonfülle, Verdoppelung der Oktaven 2c. übersieht, und zugleich bedenkt, daß man außerdem noch einen Konzertflügel von verbesserter Konstruktion zur Disposition hat, der, wenn man alle Register schließt, ganz selbständig für sich zu benutzen ist, so begreift man leicht, daß dieses Instrument außerordentliche Vorteile für den Spieler bietet.

Alexandre und Sohn haben jahrelang an diesem Instrument gebaut, nachdem schon früher andere Mechaniker auf Liszts Anregung sich vergeblich mit dem Problem beschäftigt hatten, welches hier gelöst erscheint. Die Angaben sind von Liszt, das Geheimnis der Ausführung gehört Alexandre und Sohn. Bis jetzt existiert nur dieses eine Instrument, welches, soviel mir bekannt, auf der Pariser Industrieausstellung ausgestellt werden soll. Bei der ersten Prüfung dieses Instrumentes im Saale Herz in Paris, vor Thalberg, Halévy, Berlioz u. a. erregte es allgemeine Bewunderung, und jeder, der es unter Liszts Händen hört, wird in diese Bewunderung einstimmen.

Reisebriefe aus Thüringen.

An Franz Brendel.

(1854.)

„Wohin willst Du Dich wenden?"
Nach Weimar-Jena, der großen Stadt,
Die an beiden Enden
Viel Gutes hat!

Goethe.

I.

Drei Wochen in Weimar leben zu können, das ist eine geistige Erfrischungskur, die zu den Festtagen des Lebens zählt, und zwar nicht bloß zu den einseitig musikalischen, sondern zu den künstlerischen aus dem großen und ganzen. Man erlebt in solchen Tagen nicht nur viel Äußerliches, an sich schon Anziehendes — sondern ebensoviel Innerliches, welches für jeden, seiner Individualität gemäß, sich verschieden gestalten und subjektive Früchte tragen mag, deren wir uns erst nach und nach vollkommen bewußt werden.

Es war das erste Mal, daß ich längere Zeit in Weimar verweilen konnte, und ich muß die Mitteilungen, die Sie von mir darüber verlangen, mit einem Vorwurf beginnen, mit einem Vorwurf, der den Kreis unserer Weimarer Freunde trifft.

Man hat unserer Partei, neben hundert anderen Beschuldigungen — denn welche Beschuldigung hätte man uns noch nicht gemacht? — auch vorgeworfen, daß sie, wie man zu sagen pflegt, atemlos in das große Horn stoße und jedes künstlerische Resultat, jeden Erfolg in alle Welt ausposaune! — Wer dieser Beschuldigung Glauben schenkt, dem rate ich, sich selbst nach Weimar zu verfügen, uns zu erzählen, was er gesehen, gehört und gelernt hat — und uns dann zu zeigen, in welcher musikalischen oder sonstigen Zeitung darüber etwas zu lesen sei! — Wenn er uns nur irgend einen erschöpfenden, fortlaufenden Cyklus von Berichten über die Weimarer Musik-Zustände nachweisen kann, so — bekommt er Professor Bischoffs sämtliche Werke zur Belohnung. Aber er muß sich verpflichten, sie auch zu lesen!

Das ist ja eben der Vorwurf, den ich unseren Freunden in Weimar mache, daß sie zu wenig von sich hören lassen! Wieviel man in Weimar arbeitet, ist erstaunlich. — Es wird dort ein enormer Fleiß entwickelt, eine nie rastende Thätigkeit, zum Ausbau der inneren musikalischen Verhältnisse und zur Entwickelung der eigenen künstlerischen Vollendung. Aber in die Außenwelt gelangt davon wenig genug. — Die wenigen Korrespondenzen, die jährlich in der „Neuen Zeitschrift“ zu finden sind, und natürlich äußerst summarisch verfahren müssen — diese sollen doch nicht die reiche Musikwelt des Weimarer Musenhofes erschöpfen? — Die Korrespondenzen, die man in Theaterzeitungen findet, berühren das Musikalische fast gar nicht. Denen ist Hr. Marr mit seinen theatralischen Prätentionen ein viel zu wichtiger Gegenstand, als daß sie von der Musik viel Worte machen könnten. Gewissen Leuten in Weimar ist die Lisztsche unermüdliche Thätigkeit ohnehin so lästig und unbequem, daß sie dafür sorgen, sie möglichst mit Stillschweigen zu bedecken.

Es wäre also Sache der Musiker, über Weimars Musik zu berichten; es wäre Pflicht der außerordentlich tüchtigen und strebsamen Kräfte, welche Weimar besitzt, uns mindestens allmonatlich einmal von dort zu berichten, und zwar ausführlich zu berichten. Wieviel wir dadurch verlieren, daß es nicht geschieht, das habe ich erst kennen lernen, nachdem ich das Glück hatte, einige Wochen in Weimar leben zu können. Wenn unsereiner aus Dresden gerade nur so viel berichtet, als er muß — so ist das kein Wunder; denn wie selten treibt das Herz dazu! Wer aber in Weimar keinen inneren Herzensdrang fühlt, über das, was dort unermüdlich geschaffen wird, seinen Freunden und Feinden mit Stolz und mit gerechtem Triumphe Mitteilungen zu machen — der ist allerdings zum Korrespondenten verdorben! — Übergroße Bescheidenheit ist hier am unrechten Platze, so lange noch täglich Hunderte von Federn in ganz Deutschland beschäftigt sind, aus nichts etwas zu machen und über die unbedeutendsten Kleinigkeiten am Theaterhimmel, in den Verlagshandlungen und Konzertsälen — Wunder zu schreien!

Eine gewisse Ausgleichung, ein wohlthätiges Gegengewicht muß vorhanden sein, um die Arroganz gegnerischer Blätter in ihre gehörigen Schranken zu weisen. Wucherten jene nicht

wie Pilze auf der Erde, so wäre das Korrespondieren überhaupt eine sehr überflüssige Sache. Man könnte sich mit dem begnügen, was man leistet, und die linke Hand brauchte nicht zu wissen, was die rechte thut — wenn es sonst nur vortrefflich wäre. Da wir aber nicht mehr in diesen paradiesischen Zuständen leben, ist es ebenso nötig als wünschenswert, daß man in Weimar, offenbar dem Zentralpunkte unserer Partei, künftig eine etwas größere Federthätigkeit entwickeln und uns etwas mehr von dem zukommen lasse, was dort Neues, Großes und Schönes gefördert und geschaffen wird! — Quod erat demonstrandum.

Nach dieser Polemik gegen unsere eignen verehrten Freunde werfen wir einen Blick auf die Weimarer Musikzustände. Wir sehen Liszt nach drei Seiten hin zugleich eine Thatkraft entwickeln, für welche, nach gewöhnlichem menschlichen Maßstabe, mindestens drei Individualitäten erforderlich wären.

Es wird hoffentlich keiner so beschränkt sein, Liszt das seltene und lorbeerumkränzte Prädikat eines Genies absprechen zu wollen. Es gibt aber Leute, die sich für ein Genie halten, zum Ersatz dafür, daß sie keins sind. Diese Leute pflegen der Meinung zu sein, daß ein Genie nicht eben sonderlich fleißig zu sein brauche, weil das für ein Genie eine höchst überflüssige Sache sei, dem alles vom Himmel in den Schoß geworfen wird. Diese Leute mögen nach Weimar gehen, um zu lernen, wie und wieviel ein wirkliches Genie arbeitet!

Liszt hat fortwährend einen Kreis junger Klaviervirtuosen und Virtuosinnen um sich versammelt, denen er einen ebenso gewissenhaften als genialen Unterricht erteilt. Diesem Unterricht beizuwohnen, ist an sich schon ein künstlerischer Genuß, da Liszt sich natürlich ebensowenig mit Anfängern und Dilettanten, wie mit talentlosen Klavierspielern abgeben kann. Die Art, wie er fördernd, anregend, durch Wort und Beispiel erhebend auf seine Schüler einwirkt, ist so unnachahmlich und ihm nur eigentümlich, wie sein Klavierspiel selbst. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, Liszt selbst spiele nicht mehr. Der Öffentlichkeit gegenüber schweigt er allerdings, und zwar mit Recht. Liszt kann aber begreiflicherweise ein Instrument, welches in der jetzigen Gestalt fast ausschließlich seine Schöpfung ist, welches er so vollkommen beherrscht, daß es unter seinen Händen auch seinen

Geist gleichsam wiedertönt — ein solches Instrument kann Liszt niemals verleugnen und vergessen.

Und wenn seine Finger ruhen, so schafft sein nimmer ruhender Geist neue Kompositionen für das Instrument, welches ja selbst ein Teil seiner reichen Kunst-Individualität ist. — Es wäre hier nicht am Ort, auf die neueste Richtung in Liszts Klavier-Kompositionen näher einzugehen. Es sei nur hier die Nachricht beigefügt, daß in nächster Zeit die Veröffentlichung eines thematischen Kataloges der sämtlichen Werke von Liszt zu erwarten ist, eines Kataloges, welcher den Reichtum und die Mannigfaltigkeit des Lisztschen Wirkens als Komponist denen ad oculos demonstrieren wird, welche aus mangelnder Litteratur-Kenntnis über die Lisztsche Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit stark im unklaren zu sein scheinen. Liszt hat bekanntlich seine Werke niemals mit einer Opuszahl versehen und dadurch allerdings die Übersicht erschwert. In dem zu erwartenden thematischen Katalog werden die Kompositionen nach ihren verschiedenen Gattungen geordnet erscheinen. Hoffentlich werden auch die Symphonischen Dichtungen Liszts, ein Cyklus von 9 lyrisch-epischen Orchesterwerken, von durchaus neuer Form und sehr bedeutendem Gehalt, darin mit aufgenommen werden, obgleich deren Veröffentlichung erst später zu erwarten ist. Über diese merkwürdigen Kompositionen, von denen ich einige zu hören Gelegenheit hatte, später Ausführliches.

Da ich hier nicht erschöpfend sein kann, sei im Vorübergehen Liszts Thätigkeit als Schriftsteller flüchtig berührt. Die „Neue Zeitschrift" hat in der letzten Zeit glänzende Proben dieser anziehenden Seite der überaus mannigfaltigen und fruchtbaren Thätigkeit Liszts in ihren Spalten veröffentlicht. Mehrere bedeutende, größere Artikel stehen noch in Aussicht. Über die Musik der Ungarn und Zigeuner, über Wagners „Fliegenden Holländer", über Berlioz und Franz Schubert sind größere Arbeiten teils fertig, teils vorbereitet. Dabei hatte Liszt in diesem Winter noch übernommen, im Feuilleton der „Weimarer Zeitung" eine Reihe größerer und kleinerer Artikel über diejenigen musikalischen Werke älterer Komponisten zu veröffentlichen, welche im Laufe der Saison in Weimar zur Aufführung gelangten. Einige derselben sind nach Entkleidung ihrer lokalen Färbung mit vielfachen Erweiterungen des Verfassers in die „Neue Zeit-

schrift" übergegangen. Sämtliche Artikel der „Weimarer Zeitung" werden aber später gesammelt als „Dramaturgische Blätter" erscheinen. Dies zur erfreulichen Nachricht für diejenigen, welchen die „Weimarer Zeitung" selbst nicht zugänglich ist.

Wenden wir uns jetzt zu Liszt als Orchesterchef. Welche epochemachenden Werke unter Liszts Direktion nicht nur in Weimar, sondern überhaupt in Deutschland zuerst durch ihn zur Aufführung gelangten, ist bekannt genug — wir brauchen nur die Namen: Berlioz und Wagner zu nennen. Eine große Reihe anderer hervorragender Orchesterwerke und Opern wäre hier noch beizufügen.

Halten wir uns aber lediglich an die unmittelbare Anschauung, so sei erwähnt, daß während meines Aufenthaltes in Weimar (der leider teilweise in die Karwoche, und mithin in jene Zeit fiel, in welcher bei allen Bühnen ein momentaner Stillstand eintreten muß) die Opern: Orpheus, Fidelio, Euryanthe, Tell, Stumme und Robert, der fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin auf dem Repertoire standen. Auch die Aufführungen des Egmont, des Sommernachtstraumes und des Struensee verdienen hier aufgezählt zu werden. In Vorbereitung war ein Unikum — eine Oper von Franz Schubert, „Alphonso und Estrella". Wie der Gehalt und der Erfolg dieser Oper auch immer sein mag, — schon die Idee an sich, eine Reliquie Franz Schuberts im Bewußtsein der Gegenwart lebendig zu machen, erscheint mir als eine höchst glückliche und beachtenswerte.

Die Organisation des Orchesters in Weimar ist vortrefflich, und man empfindet hier, wie überall, das Walten des Lisztschen Geistes. Das Orchester ist für die Weimarer Verhältnisse stark besetzt, das Streichquartett im möglichst richtigen Verhältnis zu den Blasinstrumenten. Instrumente, welche man bei vielen Orchestern nur mit Mühe besetzen kann, wie die Baßklarinette und das englische Horn, sind in Weimar vortrefflich besetzt. Die Geigen führen Musikdirektor Stör und Konzertmeister Laub, die Celli Coßmann, unter den Blechinstrumenten ist u. a. Nabichs Posaune rühmlichst bekannt.

Daß in einem Orchester, welches gegen andere Kapellen verhältnismäßig sehr schwach dotiert ist, nicht lauter Virtuosen sein können, ist begreiflich. Liszt strebt aber fortwährend neue Verbesserungen und Vervollkommnungen an, und wird, wenn

er in seinen Bestrebungen nur irgend ausreichend unterstützt wird, bald in jeder Hinsicht ein Musterorchester schaffen.

Ist auch das Weimarer Orchester für Opern-Aufführungen genügend stark genug besetzt, so dürfte doch eine Vermehrung des Streichquartettes &c., und namentlich der Bässe und Mittelstimmen für die Konzerte wünschenswert sein. Die Konzert-Verhältnisse scheinen überhaupt in Weimar noch nicht so geregelt zu sein, als man im Interesse der Musik wünschen möchte, da durch die trefflichen Resultate der Oper hinlänglich bewiesen ist, welche Vorteile der modernen Kunst unter Liszts Direktion daraus hervorgehen müßten, wenn das Konzertwesen in Weimar gleichen Schritt mit der Oper halten könnte. — Welches die Gründe sind, daß Weimar noch nicht das Institut regelmäßiger Abonnement-Konzerte besitzt, wissen wir nicht; doch sollte man diese Frage nicht zu lange offen lassen, zumal allenthalben über die Stabilität und teilweise über die Rückschritte renommierter Konzert-Institute mit seltener Übereinstimmung geklagt wird. Weimar sollte auch hier mit gutem Beispiel vorangehen. Es wäre, wie keine Stadt, gerade jetzt berufen, auch im Konzert-Wesen, wie in der Oper, bahnbrechend voranzuschreiten, neue Programme aufzustellen und neue Gesichtspunkte zu eröffnen, obgleich diese Mission durch die Aufführung der Orchesterwerke von Berlioz, Wagner, Liszt, Raff &c. bereits so weit erfüllt wurde, als unter den gegenwärtigen beschränkten Verhältnissen möglich war. Hier ist aber dem Lisztschen Wirken noch eine bedeutende Aufgabe zur ruhmvollen Lösung gestellt, welche er sicher lösen wird, wenn man von maßgebender hoher Seite seinen künstlerischen Intentionen mit jener Bereitwilligkeit entgegenkommt, welche sie in vollem Maße verdienen. Das Weimarer Konzert-Publikum ist natürlich kleiner, als das Opern-Publikum, ein entsprechendes Konzert-Lokal scheint auch nicht vorhanden. Doch sind das alles Hindernisse sekundärer Art, durch die sich am wenigsten ein Künstler von dem Range Liszts würde abhalten lassen, die Reform des Konzert-Wesens durch einen geregelten Cyklus von Abonnement-Konzerten zu übernehmen, wenn die zu solchen Instituten notwendigen Unterstützungen und Garantien erst vorhanden sind.

Die Konzerte, welche ich in Weimar zu hören Gelegenheit hatte, waren interessanter Art. Zwei derselben liegen allerdings

außer dem Bereich der Kritik, da sie am Hof stattfanden, doch kann ich mir nicht versagen, ihrer Programme wenigstens Erwähnung zu thun, da ich (vielleicht mit Ausnahme von Detmold, wo bekanntlich an der Aufführung von Berlioz' „Romeo und Julia" der Fürst zu Lippe und die Prinzessinnen selbst teilnahmen) keinen Hof in Deutschland nennen könnte, welcher solche Konzert-Programme aufzuweisen hätte.

Am Gründonnerstag fand in der weimarischen Schloßkapelle ein Kirchenkonzert vor einem eingeladenen Publikum statt, welches der Weimarer Gesangverein unter Direktion des Musikdir. Montag unterstützte. Es kamen die neuedierte achtstimmige Motette von Bach „Bleib bei uns", das Sanctus aus der Missa Papae Marcelli von Palestrina, ein sechsstimmiges Crucifixus von Lotti, ein „Adoramus" und „Ecce quomodo" von Gallus, die Responsorien aus dem „Officium hebdomadae sanctae" von Palestrina, das bekannte Miserere von Allegri und der achtstimmige 43ste Psalm von Mendelssohn zur Aufführung. Das war doch gute „Vergangenheits-Musik" genug!

Zwei weitere Nummern aber griffen lebendig in die Gegenwart ein. Zunächst der 8te Psalm, angeblich von Reicha komponiert — doch wollte man wissen, daß der Psalm von einem kunstgebildeten, allerhöchsten Mitgliede des Weimarer Hofes komponiert sei (der Großherzogin-Mutter, einer russischen Großfürstin), wodurch unser Interesse erhöht wurde. — Die andere Komposition, welche uns in ihrer Einfachheit ergriff, war das Ave Maria von Liszt, welches der Meister selbst an der Orgel begleitete. Wo man irgend Gelegenheit hat, sollte man nicht versäumen dieses Kirchenmusik-Stück, welches keine außerordentlichen Mittel, sondern nur Reinheit im Vortrage verlangt, zur Aufführung zu bringen. Es war das erste Mal, daß ich Liszt als Kirchen-Komponisten kennen lernte, da mir sein Pater noster und seine Missa noch unbekannt sind. Doch ging aus diesem Ave Maria schon hinlänglich klar hervor, wie tief sich Liszt in den musikalischen wie religiösen Geist der alten Kirchentonmeister versenkt hat, und wie er auch hier nicht nur Bedeutendes leisten wird, sondern schon Bedeutendes geleistet hat.

Das Miserere von Allegri ist bekanntlich jenes Musikstück, von welchem man erzählt, daß es Mozart während der Aufführung niedergeschrieben habe. — Daß diese musikalische That,

über die man Wunder geschrieen hat, eigentlich wenig sagen will, wurde uns beim Anhören sehr klar. Das Miserere hat mindestens sechs, wenn nicht noch mehr Verse, Wiederholungen sind genug darin, und es wird so langsam und gedehnt gesungen, daß ein gewandter Kontrapunktist es schon nach dem ersten Verse ohne Anstoß nachschreiben könnte — wie vielmehr, wenn man sechs und mehr Verse zur Korrektur und Ausfüllung hat. — Diese ganze Anekdote reduziert sich mithin auf eine musikalische Kleinigkeit, die Mozart gewiß spielend vollbracht hat, die aber einer dem anderen, als etwas Außerordentliches, nachzubeten für dienlich fand! — So geht es mit vielen Wunderdingen der guten alten Zeit! — — — —

Das zweite große Hof-Konzert fand im brillanten Konzert-Saal im Schlosse statt. Es kamen zur Aufführung: Eine Instrumental-Phantasie über Motive aus Berlioz' „Benvenuto Cellini" von Stör; „Le jeune patre Breton" von Berlioz, von Frau Milde reizend vorgetragen, und Tasso, lamento e trionfo, symphonische Dichtung von Liszt. — Außerdem spielte Vieuxtemps sein neuestes großes Violin-Konzert in 4 Sätzen, seine Romanze und Tarantelle, und Le Streghe von Paganini. Frau Pohl trug ein Harfen-Solo vor und übernahm die obligate Harfe in Vieuxtemps' Konzert.

Das dritte Konzert war ein öffentliches. Die großherzogliche Hofkapelle gab es am ersten Osterfeiertage im Theater zu ihrem Benefiz, unter Mitwirkung von Vieuxtemps und Frau Pohl. — An Orchester-Kompositionen hörten wir die Ouvertüre zu Struensee von Meyerbeer; die gewaltigste und größte Ouvertüre, die Berlioz geschrieben hat, zum König Lear, und Mazeppa, symphonische Dichtung von Liszt. — Liszts „Mazeppa" kam hier zum ersten Male zur Aufführung, und wirkte allgemein auf das schlagendste und gewaltigste. Es ist ein poetischer Schwung und ein dämonischer Zug in diesem Orchesterstück, der wahrhaft hinreißt, ganz abgesehen von der Form, die hier, wie in allen symphonischen Dichtungen Liszts, durchaus neu erscheint. Das wird gewaltigen Lärm und vieles Wehgeschrei unter der musikalischen Reaktionspartei hervorrufen, wenn diese Orchesterdichtungen in die Welt hinauskommen; das ist einmal wieder etwas, wo einem das Herz aufgeht. In diesen Stücken ist Leben und Zündstoff genug, um eine ganze Flut

„Konzert-Ouvertüren“ alten Stils auf einmal über den Haufen zu werfen! —

Der letzten von einer Reihe von Quartett-Soireen, welche durch Laub, Stör, Walbrühl, Coßmann und den trefflichen Pianisten Pruckner in jedem Winter in Weimar arrangiert werden, konnte ich leider nicht mehr beiwohnen, da der Quartett-Abend verschoben werden mußte. Die Programme dieser Soireen sind interessant — Beethoven, Schubert und Schumann stehen in erster Reihe, hinter Beethoven zurück greift man nicht, desto entschiedener aber strebt man nach vorwärts; das Volkmannsche Trio z. B. ist schon in das Repertoire aufgenommen. Für die Vortrefflichkeit der Ausführung bürgen die Namen der mitwirkenden Künstler, und so bilden diese Quartett-Abende in dem Weimarer Konzert-Leben einen sehr bemerkenswerten integrierenden Teil, und könnten für mehr als eine Quartett-Gesellschaft, welche immer nur mit Haydn und Mozart liebäugelt, als nachahmenswertes Muster dienen.

II.

Wenden wir uns jetzt zur Oper, dem Institut, welches in Weimar mit besonderer Vorliebe gepflegt wird, bis jetzt auch die überraschendsten Resultate erzielt hat. — Man kommt mehr und mehr von dem Glauben zurück, daß der Luxus mit teuer bezahlten Persönlichkeiten das Haupterfordernis eines guten Opernensembles sei. Man hat einsehen lernen, daß die Jagd auf die besten Stimmen zu nichts führen kann, als zu einer Überteuerung der Operngagen, die nicht nur über alle billigen Anforderungen, sondern in der That über allen Menschenverstand geht. Wenn die Cruvelli für 8 Monate an der großen Oper in Paris 100 000 Frank erhält, so ist es natürlich, daß die Operndirektionen dort Bankerott machen müssen, mit dem Bewußtsein, nichts erzielt zu haben, als — eine gute Stimme. Wird aber etwa eine Oper in unserer Zeit dadurch hergestellt, daß man „gute Stimmen“ nebeneinander plaziert? Je besser die Stimme, je brillanter die Koloratur, desto schlechter gewöhnlich das Spiel. Je teurer die Stimme, desto erbärmlicher gewöhnlich das Ensemble, einesteils, weil der Kontrast um so größer wird, andernteils, weil die 100 000 Frank Stimmen natürlich glauben,

die Oper, das Publikum, die Direktion, das Orchester — kurz alles sei nur wegen ihnen da, und demgemäß ihren Launen, ihren Manieren und Prätentionen ungestraft und ungezügelt fröhnen, zum Verderb des Publikums, zum Nachteil der Oper, der Mitspielenden und Mitsingenden. Einzelne Künstlernaturen ersten Ranges, wie die Schröder-Devrient, Johanna Wagner, Roger rc., können dem Ganzen gegenüber nicht als Regel, sondern nur als rühmliche Ausnahmen gelten.

Gesunde, nicht verbildete Stimmen, ohne außergewöhnliche Stärke, ohne staunenswerte Koloraturfertigkeit oder riesenmäßigen Umfang, aber mit edlem, richtigem Gefühl, mit dramatischer Begabung, mit künstlerischem Streben und musikalischem Verständnis, — das sind die wahren Stützen und Träger einer guten Oper und die vortrefflichsten Kräfte, aus denen sich ein wahrhaftes Ensemble herstellen läßt. Diese sind es, welche Weimar zwar nicht durchgängig, aber in den Hauptpartien besitzt. Vor allem ist hier das rühmlichst bekannte Ehepaar, Herr und Frau v. Milde zu nennen, deren musikalisch nobler Vortrag, verbunden mit feinem Gefühl und richtiger dramatischer Auffassung, nicht lobend genug anerkannt werden kann. Ebenso ist Hr. Liebert ein recht guter Tenor mit trefflichen Mitteln und musikalischem Verständnis, dem allerdings das Spiel mangelt. — Doch ist er in der besten Schule, um mit der Zeit auch ein wahrhaft dramatischer Sänger werden zu können, eine bei den Tenoristen ohnehin so seltene Erscheinung, daß diejenigen, welche das Geheimnis des dramatischen Gesanges besitzen, stets zu den ersten Tenoristen gehören, selbst wenn ihre Stimme an sich nicht besonders hervorragend wäre — wie wir an Roger erfahren haben. — Während meiner Anwesenheit war auch Frl. Fastlinger wieder dort anwesend, deren Stimme sich bedeutend erholt hat. Sie ist für uns immer eine anziehende Erscheinung gewesen, die mit richtigem und feinem Verständnis in die Intentionen des Komponisten einzugehen versteht, und eine höchst glückliche Begabung für dramatischen Vortrag und edles Spiel mit großem Fleiße ausgebildet hat.

Die Chöre sind zwar nicht stark, aber trefflich geschult, die Regie unter Seidel ist recht anerkennenswert, die Ausstattung der neuen Opern den Verhältnissen nach sogar brillant zu nennen. Eine partie honteuse der Weimarer Oper ist das Ballett, über welches sich allerdings gar nichts sagen läßt. Gegen die drei

Nymphen von zweifelhaftem Alter und noch zweifelhafteren Fähigkeiten, welche im Venusberg herumspringen, ließe sich statt aller Kritik, nur der Wunsch aussprechen, daß sie — verschwinden möchten. Doch — welches kleine Operntheater hat ein gutes Ballett! Möge erst die Opernreform allenthalben zu Ende geführt sein, bevor man an die Ballett-Reform denkt.

Was aber mehr noch, als die Bedeutung und der Wert der vorhandenen Kräfte an sich, besonders hervorzuheben ist, das ist der Geist, der in allen weht und alles lebendig macht, ein einmütiges, unverdrossenes Wirken für höhere, wahre Kunstzwecke, denen sich alles unterordnet. Wie überrascht ist man, den Enthusiasmus zu gewahren, welchen alle, vom Intendanten bis zum letzten Choristen, für Wagners Opern bekunden, und dem entsprechend in das Ganze eingreifen. Da ist nichts Gemachtes oder Forciertes — da ist keine Klage über schwere und undankbare Partien, über ermüdende Proben oder mühevolle Verwaltung und unverhältnismäßigen Aufwand — alle sind beseelt von dem Bewußtsein, daß ein außerordentliches Kunstwerk auch außerordentliche Kräfte und Mühen in Anspruch nehmen muß, und daß man berufen sei, durch die That ein Beispiel zu geben, was sich erreichen lasse durch Einigkeit und Enthusiasmus, ohne gerade im Besitz außerordentlicher Mittel zu sein. Das Weimarer Orchester- und Opernpersonal, wenn es für Wagner oder Berlioz in die Schranken tritt, ist wie eine für Freiheit und Vaterland begeisterte auserwählte Schar, welche der erhabenen, sie beseelenden Idee alles zu opfern bereit ist, und darum siegt und siegen muß.

Unter solchen Auspizien eine Wagnersche Oper zu hören, ist doppelter Genuß. Ich kann mir in der That auch kaum eine in den Hauptzügen bessere Auffassung und Wiedergabe denken, als die des Lohengrin, wie er bei festlich erleuchtetem Hause zum Geburtstage der Großherzogin am zweiten Osterfeiertag gegeben wurde. Götze, jetzt Professor in Leipzig, früher der beliebte Tenorist der Weimarer Oper, gab den „Lohengrin“ als Gast. Götzes Art des Gesanges ist vortrefflich, seine Wärme und Begeisterung für Wagner überaus wohlthuend, sein Vortrag durchaus nobel und künstlerisch. Daß diese schätzenswerten Eigenschaften durch kräftige und ausdauernde Stimmmittel nicht mehr in dem Maße unterstützt werden, wie man wünschen müßte, damit Götzes Künstlertum zur vollkommenen Anerkennung gelangen könnte, liegt

in der Natur der Verhältnisse, denen jede Stimme mit der Zeit unterworfen ist. Deshalb kamen die heroischen Partien des Lohengrin nicht so vollständig zur Geltung, als die lyrischen, in denen Götze aber musterhaft war; so namentlich im Finale des zweiten Aktes und im Liebesduett des dritten Aktes — Leistungen, die sich jeder Tenorist zum Muster nehmen könnte. Es war uns vom höchsten Interesse, einen Künstler in dieser Rolle zu hören, welcher so tief und begeistert in Wagners Musik eingedrungen ist, und nur aus Liebe zur Sache noch einmal die Bühne betrat, der er so lange mit Ruhm angehört hatte, um Wagners erhabene Kunst auf das würdigste zu feiern.

Frau v. Milde ist eine unübertreffliche Elsa. Sie ist wie zu dieser Rolle geschaffen, die durch sie auf das lebendigste individualisiert wird. Ebenso bringt Hr. v. Milde den Telramund zu so vollendeter Geltung, daß man diese Partie, in ihrer ganzen Wahrheit und Konsequenz, durch ihn erst kennen zu lernen glaubt. Endlich ist Frl. Fastlinger als Ortrud ganz vorzüglich; sie verleiht dieser Partie eine merkwürdige Lebendigkeit und das regste Interesse durch ihr feines und durchdachtes Spiel, welches sie auch da mit großem Erfolge durchführt, wo die Partie an sich nur stummes Spiel verlangt, wie im ersten Akt. Ich habe Frl. Fastlingers Talent zur dramatischen Sängerin gerade in dieser Partie am meisten schätzen lernen. — Auch Hr. Mayerhofer als Heerrufer war sehr lobenswert — weniger entsprach Hr. Höfer als König Heinrich.

Fast noch mehr, als in den Aufführungen selbst, lernt man Wesen und Geist eines Opernpersonales und Orchesters aber in den Proben kennen und schätzen. Es war mir nicht nur vergönnt, allen Proben des Lohengrin beiwohnen zu können, sondern ich lernte auch die Weimarer Aufführung des Tannhäuser (mit Frl. Fastlinger als Venus) in den Proben kennen, da ich leider die Aufführung selbst nicht mehr abwarten konnte. Auch hier gilt das über Lohengrin Gesagte. Frau v. Milde ist eine vortreffliche Elisabeth, Hr. v. Milde als Wolfram vorzüglich, und Frl. Fastlinger als Venus von anerkannter Mustergültigkeit der Auffassung. Tannhäuser singt Hr. Liebert, der erst kurze Zeit in Weimar engagiert ist, und Lohengrin bis jetzt noch nicht studiert hatte, recht gut. Als Tannhäuser wird aber wohl Tichatschek in Dresden unübertroffen bleiben, ebenso

wie Mitterwurzer als Wolfram. Bei solchen Parallelen ist es doppelt schmerzlich, daß man keine Möglichkeit sieht, den Lohengrin auf der Dresdener Bühne zu sehen und zu hören. — —

Doch sind es keineswegs nur die Wagnerschen Opern, welche man in Weimar so gut zu hören bekommt. — Die kleine Residenz war noch voll des Eindruckes, den Euryanthe erst vor kurzem hervorgerufen hatte. Man lobte hier vor allem das Orchester und die Direktion von Liszt. Der allgemein geschätzte Künstler Genast, früher auch Regisseur der Weimarer Oper, welcher den Lysiart noch unter Webers eigener Leitung studiert und gesungen hat, versicherte mir, daß Liszt die ganze Euryanthe genau mit den Zeitmaßen, mit den Nuancen und Auffassungen dirigiert habe, wie Weber selbst. Die Leistung des Orchesters sei wahrhaft bewundernswert gewesen — ein Lob, welches man in bezug auf Lohengrin mit gleichem Recht erteilen muß.

Noch vieles wäre zu sagen über die in Weimar lebenden Künstler, namentlich über Raff, dessen neueste Sonate für Klavier und Violine ein ganz bedeutendes Kunstwerk ist — über die große Reihe von Fremden, welche fast unterbrochen durch Weimar zieht und Gelegenheit zu den interessantesten Bekanntschaften gab. Doch mahnt der Umfang des Briefes diesmal zum Schließen, und leider drängte die Pflicht mich auch früher aus Weimar fort, als ich wünschte. Berlioz war in Dresden angekommen und zog uns dahin zurück.

Vertrauliche Briefe aus Weimar.

I.

Weimar, 12. April 1856.

Dresden, die Stadt der großen Mittel und kleinen Leistungen, habe ich verlassen und seitdem meine Korrespondenz mit Ihnen ruhen lassen. Jetzt nehme ich sie wieder auf und begrüße Sie aus Weimar, der Stadt der kleinen Mittel und großen Leistungen. — Wieviel ich bei diesem Wechsel der geographischen und musikalischen Lage verloren, und was ich dafür eingetauscht habe, das fühlen Sie und alle Freunde mit mir: dort Krebs — hier Liszt; dort der „Nordstern" und ein Oeuvre posthume" von Marschner — hier „Lohengrin" und „Cellini"; dort eine neue Messe von Reissiger — hier neue symphonische Dichtungen und zwei Messen von Liszt; dort ein neues Oratorium von Emil Naumann — hier drei neue Werke von Hektor Berlioz; dort ein neues Konservatorium — hier kein Konservatorium; dort die Gebrüder Banck, „Dresdner Journälichen" Angedenkens, nebst dem Advokaten von Mozarts „Idomeneo", Konstitutionellen Angedenkens — hier gänzliche Abwesenheit jeglicher feuilletonsüchtigen Lokalpreß-Gebrechen. — — — Wie weise ist es doch von der Natur eingerichtet, daß in Deutschland jeder einen Ort finden kann, wo er nach seiner Façon selig werden darf! — Sonst wäre es auch mitunter nicht zum Aushalten!

Seitdem ich nach Weimar übergesiedelt bin, habe ich mir zwar angelegen sein lassen, Ihnen fast ununterbrochen kleine Notizen und briefliche Nachrichten über die Vorgänge und Ereignisse in den hiesigen Kunstkreisen regelmäßig zu senden. Einem aufmerksamen Leser Ihrer „Kleinen Zeitung" werden sie nicht entgangen sein. — Daß ich aber vermied, außer dieser Registrierung des Thatsächlichen auch größere Räsonne-

ments zu geben, hat seinen Grund in einer Gewissenhaftigkeit, die selbst den Journalisten zuweilen übermannt, wenn er auf ein neues, ihm zwar nicht fremdes, aber doch überraschendes Terrain versetzt wird.

Ich hätte meinen Einzug in Weimar mit Jubelhymnen feiern mögen. Aber den Lesern wäre mit diesen Zeitungsdithyramben wenig gedient gewesen. Sie erwarten mit Recht, durch Korrespondenzen orientiert, nicht begeistert zu werden; sie wollen einen klaren Einblick in die Verhältnisse, eine geordnete Übersicht der Thatsachen. Und diese kann man nur erst anderen mitteilen, wenn der betreffende Referent und Kritiker seine eignen Brillengläser — welche der Hauch der Freude, des Enthusiasmus und der persönlichen Sympathie zwar nicht trübte, wohl aber rosig färbte — wieder gehörig geputzt und gesäubert hat von all dem schönen Farbenspiel seiner Privatgefühle. Und hierzu braucht der Deutsche (wie zu vielen Dingen) viel Zeit, um so mehr, wenn bei ihm der in unseren Tagen so verrufene Herzensquell des Enthusiasmus noch nicht ganz verkritisiert und expropriiert ist.

Ein wahrhafter Überblick über die Kunstzustände eines Ortes, mit dessen Verhältnissen man nicht von Jugend auf verwachsen, ist schwerer zu gewinnen, als man im ersten Moment selbst glauben mag. Daher auch das viele Falsche und Einseitige, welches das Heer unserer Touristen und Publizisten alljährlich in der Welt verbreitet. Ist es in der Kunst schon eine schwierige Aufgabe, den Resultaten im Moment ihres Entstehens den rechten Platz anzuweisen, so ist es noch viel schwierigere ihrer Genesis auf die rechte Spur zu kommen. Wirkungen lassen sich allenfalls auch aus der Ferne erkennen (obgleich sie oft genug verkannt werden), aber die Ursachen, die Mittel und — die Hindernisse muß man sehr in der Nähe studiert haben, bevor ein objektives Urteil gewonnen werden kann.

Bei sorgfältiger Beobachtung bestätigt sich eben allenthalben die von unseren Gegnern so erbittert angefochtene Wahrheit, daß der Fortschritt der Kunst nur auf wenigen Individuen beruht, die für sich und ihre Nachfolger zugleich das Eis brechen müssen; die über ihrer Zeit stehen, und deren Vorurteile und falsche Geschmacksrichtungen unerbittlich ignorieren müssen, wenn sie, und durch sie die Kunst,

vorwärts gehen wollen. Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß das Neue auch immer das Beste sei, und daß die Opposition gegen das Bestehende allein schon hinreiche, einen dauernden Grund für das Kommende zu legen. Aber umgekehrt mag man das lahme Prinzippferd der Klassizität auf dem historischen Boden abhetzen, soviel man will, man wird damit doch nicht weiter gelangen können, als man ohnedies schon war. Wer glaubt, auf diesem Wege selbständige Kunstwerke schaffen zu können, der belügt sich selbst, oder will wenigstens andere belügen. Denn es ist doch klar, daß das Vortreffliche, Mustergültige, was schon vorhanden ist, nicht noch einmal gemacht zu werden braucht! Man könnte es ja doch nicht besser wiederholen!

Daß wir, die wir mitten in den Kämpfen dieser Zeit stehen, und noch manche Schlacht schlagen werden, ohne vorläufig Aussicht auf dauernden Frieden zu haben, mit diesen Gedanken uns vollkommen vertraut gemacht haben müssen, bevor wir ins Feld gezogen sind, das sollten diejenigen, welche dem Publikum noch immer einreden wollen, es handle sich hier nur um eine vorübergehende Erscheinung, um eine kurze Aufwallung, um einen Handstreich, um eine Reklame, oder was sonst — doch endlich klar gemacht haben! Daß unsern Gegnern hierüber (im stillen) auch ein Licht aufgegangen sein mag, beweist die Erbitterung, der Haß, der Fanatismus, welcher sich in neuerer Zeit der Gegenpartei mehr und mehr bemächtigt hat. Es wird von ihr nicht selten mit unehrlichen Waffen, hinterlistig, selbst gemein gekämpft, weil der löbliche Zweck, mit heiler Haut davon zu kommen, ihr alle Mittel heiligt.

In der That darf man sich auch nicht verhehlen, daß wir keineswegs am Ende, sondern erst am Anfange jenes großen Schisma stehen, dessen Früchte sicher die Nachwelt, vielleicht aber auch schon die Gegenwart ernten wird. Wo die absoluten Extreme so dicht und so hart aufeinander prallen, ist momentan ein klares, allen zugängliches und allen zu gute kommendes Resultat noch nicht zu erwarten, und diejenigen sind die größten Thoren, welche von dem Erfolg oder Nichterfolg des flüchtigen Heute den ferneren Gang der Kunstgeschichte abhängig machen wollen. Und in diesem Sinne hat der von unseren Gegnern

aufgebrachte Beiname „Zukunftsmusiker" nicht nur einen tiefen Sinn, sondern ist sogar als Ehrentitel adoptiert worden. — — —

Entschuldigen Sie diesen Exkurs. Er ist nur eine neue Variation über ein altes Thema. Aber man wird fast gezwungen, darauf zurückzukommen, so lange die Behauptungen unserer Gegner von jener beneidenswerten Stabilität sind, und mit einer Konsequenz sich im Kreise drehen, welche dem zu belehrenden Publikum imponieren soll. — Das Genie zu erheben und ihm freie Bahn zu erkämpfen, ist die schönste Aufgabe jeder, den Kunstinteressen gewidmeten Presse. Aber der Beschränktheit, Bosheit und Lüge unverdrossen stand zu halten und ihre gallsüchtigen Ausbrüche jahraus jahrein mit anzusehen, ist das notwendige damit verbundene Übel.

Wieviel trotz alledem durch eine wahrhaft künstlerische, geniale Subjektivität geleistet werden kann, ist bekanntlich in Weimar durch Liszt evident bewiesen. Nicht die Mittel sind es, durch welche er so Bedeutendes erreicht hat, sondern der Geist, der ihm eigen ist: der Geist eines aus innerster Überzeugung entspringenden Enthusiasmus für die Kunst und ihren Fortschritt; der Geist einer edlen Selbstverleugnung, gepaart mit der, nur einer großen Künstlerseele eignen Humanität; endlich der in seinen Wirkungen überwältigende, unmittelbar zündende Kunstgeist, der in unserer Zeit durch Liszt zu so bedeutungsvoller Erscheinung kommt. — Man nehme Liszt aus Weimar hinweg, und es bleibt für die Musik nichts übrig, als eine kleine Residenz mit bescheidenen Mitteln, welche zwar mäßigen Kunstanforderungen auch ferner genügen würde, aber keinen Augenblick länger versuchen dürfte, selbständige Ziele zu verfolgen, eine neue eigentümliche Kunstrichtung zu vertreten und mit den ersten Zentralpunkten deutscher Musik einen offenen Kampf aufzunehmen, zu dessen Richtern erst die Nachwelt berufen ist — man möge dagegen vorbringen, was man will. — Dieser Kampf ist in mehr als einer Hinsicht ein sehr ungleicher. Aber nur in den quantitativen Beziehungen stehen wir in der Minorität. Im Qualitativen ist das geistige Übergewicht ganz entschieden auf seiten des Fortschritts.

Es soll hiermit keineswegs gesagt sein, daß in Weimar lauter große Geister leben. Im Gegenteil leiden wir so wenig Mangel an kleinen und kleinlichen Geistern, als

irgend eine Residenz unseres lieben Vaterlandes. Neben der Größe und Universalität des Lisztschen Geistes, welcher diese kleinen Geister mit ihren Privatgelüsten und Separationsbestrebungen teils niederhält, teils unschädlich macht, ist es aber noch ein Moment, welches dem öffentlichen Wirken von Liszt jene Sicherheit und Stetigkeit verleiht, die für einen dauernden Erfolg notwendig ist, wenn es sich um Organisation von Instituten handelt, zu deren Führung ein Ineinandergreifen mannigfaltiger Faktoren erforderlich ist.

Beziehungen der edelsten Art — wie sie nur selten in der Kunstgeschichte zur Erscheinung kamen, aber, wo sie sich fanden, auch von den bedeutendsten Folgen waren — fesseln Liszt an den erlauchten Herrscher Weimars, an den jungen Großherzog von Weimar, Karl Alexander, und an seine erlauchte Mutter, die Großfürstin Maria Paulowna. — Was die Herzogin Amalie und ihr genialer Sohn, Karl August, für jene große Litteraturepoche waren, deren Spitzen die deutsche Nation in Goethe und Schiller verehrt, das sind Maria Paulowna und Karl Alexander für die große Musikepoche unserer Zeit, deren weitausgreifende Beziehungen sich heute in den Namen Liszt konzentrieren.

Hiermit ist eigentlich alles gesagt. Liszt ist hierdurch in jene exzeptionelle, mit keinem gewöhnlichen Maßstab zu messende Stellung erhoben worden, die ihn so einzig macht, und die er wie kein anderer verdient, weil er sie wie kein anderer versteht und würdigt, ohne jemals auch nur den Gedanken zu fassen, sie zu mißbrauchen. Den Einfluß der edelsten Art, der ihm hierdurch zu teil wurde, benutzte er niemals für sich, sondern nur für die Kunst. — Diese schönen Beziehungen greifen bis in jene Zeit zurück, wo der großherzogliche Hof von Weimar Liszt zum Hof-Kapellmeister im außerordentlichen Dienst ernannte (1842), wodurch er periodisch an Weimar gefesselt wurde, bis er (1848) sich dauernd hier niederließ. Nach wie vor fungiert er aber nur im außerordentlichen Dienst, weil diese Vergünstigung allein ihm die Möglichkeit verleiht, als schaffender Künstler jene Reihe von Werken zu produzieren, welche, nur erst teilweise der Öffentlichkeit übergeben, epochemachend sind und sein werden.

Die exzeptionelle Stellung, welche Liszt erlaubt, nach

Bedürfnis sich zeitweise zurückzuziehen und seine Thätigkeit mit voller Freiheit selbst zu regeln, erklärt auch manchen Vorgang in den hiesigen Kunstverhältnissen, der aus der Ferne leicht zu falscher Beurteilung verleiten könnte. Ich selbst war früher der Meinung, daß Liszt allein hier das Opern-Repertoire entwerfe, alle Opern-Engagements vermittele und überhaupt die technische und artistische Leitung der Oper ganz übernommen habe. Manches, was hier in dem Theater-Geschäftsbetriebe geschah oder nicht geschah, war mir unter diesem Gesichtspunkt ein Rätsel. Namentlich zeigte das Repertoire der Oper nicht jene Stetigkeit und Konsequenz, die sie, meiner Ansicht nach, haben mußte, wo ein Liszt an der Spitze stand.

Mein Aufenthalt hier belehrte mich bald eines Besseren. Liszt will durchaus nicht über die hiesigen Mittel und Kräfte die alleinige Disposition haben, er vermeidet es sogar, in den Organisationsfragen sich geltend zu machen. Seine Wünsche und Vorschläge werden zwar allenthalben, wo nicht pekuniäre Mittel eine natürliche Schranke setzen, gebührend berücksichtigt. Aber in vielen, und namentlich in den administrativen Beziehungen, vermeidet er nicht nur allen Einfluß, sondern weist sogar die Aufforderung, sich direkt mit Rat und That zu beteiligen, zurück, da er dem geschäftsmäßigen Betriebe fern bleiben und seine Künstlerfreiheit sich wahren will. So entwirft er namentlich das Repertoire nicht, sondern macht nur in jeder Saison einige neue, oder sonst bedeutende Werke namhaft, die er einzustudieren und zu dirigieren wünscht.

Daß ihm hierbei ein wahrhaft kunstliebender und kunstgebildeter Intendant, Freiherr von Beaulieu-Marconnay, zur Seite steht — dessen Wirksamkeit ebenfalls eine noch bedeutendere sein würde, wenn ihm nur größere Mittel zur Verfügung ständen — erleichtert natürlich Liszt seine rein künstlerische Thätigkeit. Es hat sich auf diese Weise ein Wechselverhältnis gebildet, wie es wohl an keiner anderen Hofbühne besteht — und die natürlichen Folgen hiervon sind denn auch Resultate für die Kunstgeschichte, deren sich gegenwärtig keine andere Bühne in gleichem Maße zu rühmen haben dürfte.

Daß die Konzert-Verhältnisse sich nicht schon in ähnlicher Weise ausgebildet und entfaltet haben, wie die der Bühne, und daß wir deshalb noch immer jene Muster-Abonnement-

Konzerte entbehren, deren Einrichtung hier so allgemein gewünscht wird, hat tiefer liegende Gründe, deren Untersuchung für ein anderes Mal aufbewahrt bleibe.

II.

15. August 1856.

Das Gerücht, daß Liszt Weimar verlassen werde, um nach Amerika zu gehen, haben Sie zwar schon als eine Zeitungsente bester Qualität bezeichnet. Es wäre daher unnötig, noch davon zu sprechen, wenn ich nicht in Erfahrung gebracht hätte, daß, trotzdem die „Weimarische Zeitung" dieses Gerücht energisch widerlegt hat, besagte Ente in auswärtigen Kreisen noch immer Gläubige genug findet, die sie mit Haut und — Federn verspeisen, sowie daß es „hinten weit in der Türkei" Blätter gibt, welche sie erst jetzt ihren neuigkeitshungrigen Gästen am Spieß gebraten auftischen.

Der Ursprung des Gerüchts ist in Weimar selbst zu suchen, und zwar im hiesigen Lokalblatt „Deutschland", welches eines Tages das Bedürfnis fühlte, einen welterschütternden Gedanken zu produzieren, um sich auswärts bekannt zu machen. Denn obgleich es dreitausend Abonnenten zu haben sich rühmt, so wohnen diese doch wahrscheinlich innerhalb der Grenzen von Weimar und dessen nächster Umgegend.

Der Fluch der bösen That war aber, daß diese Notiz zwar in alle übrigen „Deutschlands" überging, aber ohne Quellenangabe. — Und — das ist der Humor davon! —

Sie fragen: „Wie ist man auf die Idee gekommen, Liszt nach Amerika zu schicken?" — und gestehen, „es ginge völlig über Ihren Horizont, wozu man Gerüchte verbreite, bei denen sich weder eine Pikanterie, noch sonst etwas derart absehen läßt!"

Glauben Sie nicht, daß Liszt vielen Leuten in Weimar äußerst unbequem ist? Nämlich solchen, die neben ihm nicht aufkommen können, weil seine Größe sie niederdrückt und in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle erscheinen läßt? Und solchen, die freie Hand hätten, das zu erreichen, wonach ihnen gelüstet, wenn er nicht am Platze stände und ihrem Treiben wehrte? Und

solchen, die immer wünschen werden, daß nichts geschieht, weil nichts nichts kostet? Und solchen, die den Ausländer in ihm nicht verwinden können? Und solchen, die immer nur an Goethe-Schiller zehren wollen und sich ärgern, daß ein „Neu-Weimar" sich formiert, welches das Alt-Weimar wenigstens nicht als einziges Evangelium für alle Zeiten und Völker gelten lassen kann?

Sehen wir uns außerhalb Weimar um, so ist's da nicht minder faul im Staate Dänemark. — Da ist eine Menge Klavier- und andere Virtuosen, denen Liszt ein Dorn im Auge ist (obgleich sie's durchaus nicht nötig hätten). Da sind Verleger, welche ihren baren Verlust vor Augen sehen, wenn das so fortgeht mit dem Siegeszuge von Wagner und Liszt — denn ihre Opern werden dann Makulatur. Da ist eine Menge Komponisten, Kapellmeister, Theater- und Konzertdirektoren, welche Liszt zu allen Teufeln wünschen, weil er durch R. Wagner ihre Opern verdrängt, das Publikum verdirbt, die Musik ruiniert, die Orchester revolutioniert, die Sänger alarmiert.

Jetzt ziehen Sie die Summe! — Wir haben da ein hübsches Heer von Know-Nothings vor uns, welche Liszt verschicken möchten (weshalb sie auch den Spiritus verbieten), und ihn, in Ermangelung anderer Subsidien, mit Freuden umbringen würden, wenn das von der Polizei erlaubt wäre!

Alle sind aber darin einig, daß sie Liszt beseitigen wollen. — Wie macht man das? —

Einer ruft: „Ich hab's! Wir schicken ihn nach Amerika!" — Vortrefflicher Gedanke! Aber wie? — Nichts leichter als das! — Liszt ist noch nicht in Amerika gewesen. Er würde dort in einem halben Jahre eine Million verdienen. Er hat sich einen Riesenflügel bauen lassen, offenbar nur für die Yankees. Die Möglichkeit ist also da. Machen wir's zur Gewißheit. Wenn erst alle Welt daran glaubt, muß Liszt auch daran glauben, denn wie kann er den Bitten von ganz Europa und Amerika widerstehen? —

Auf die bloße Nachricht hin wird Barnum an ihn schreiben und ihm 500000 Dollar auf den Tisch zählen lassen. Das zieht! Und sollte es doch nicht ziehen, so schieben wir ihn fort.

Denn auf diese Nachricht hin werden sich so vortreffliche

Männer als Nachfolger Liszts in Weimar melden, daß dem Hof, der Stadt, dem Staat die Augen aufgehen werden, welchen kostbaren, vielfachen Ersatz man in Weimar für Liszt (halb umsonst) haben könnte, welche Geister in Deutschland leben, die man bisher verkannte, und nun auf einmal im vollsten Lichte glänzen sieht. Und das wird entscheiden.

Also die Zeitungen schreiben: „Liszt geht nach Amerika!" — — Wenn Sie mich verstanden haben — können Sie ein guter Journalist werden. Sie sehen, es ist gar nicht so schwer! —

Aber nun im Ernst: es zeugt auch von verzweifelt wenig Verständnis dessen, was Liszt seit seinem bleibenden Aufenthalt in Weimar nicht nur erstrebt, sondern bereits geleistet hat, wenn man jetzt auswärts noch glauben kann, daß er achtjährige Arbeit und Erfolge gewissermaßen für fruchtlos und vergeblich erklären, und — nach Amerika, wie ein trostloser Schiffbrüchiger, auswandern werde, um seine schon geschlossene Virtuosenlaufbahn in der neuen Welt mit spekulativen Intentionen wieder von vorn anzufangen! — Doch:

„Was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das findet in Deutschland ein kindlich Gemüt!"

III.

Weimar, 11. Oktober 1856.

Die größte Neuigkeit des Tages ist, daß Liszt, als wir ihn noch in Prag glaubten, am 1. Oktober ganz unerwartet hier eintraf und seine Freunde und Verehrer auf das freudigste überraschte. Er war nur auf der Durchreise, denn er hat uns am 5. Oktober schon wieder verlassen, um nach der Schweiz zu gehen und bei R. Wagner einige Wochen nach all den Freuden- und Siegesstürmen in Gran, Pest, Wien und Prag zu verleben. Die Nachricht von seiner Ankunft verbreitete sich wie ein Lauffeuer durch unsere kleine Residenz, und alles eilte auf die Altenburg, um den verehrten Meister zu begrüßen, so daß seine hier von ihm beabsichtigten Ruhetage zu wahren Audienztagen wurden. Ein feierlicher Empfang, den man ihm bereitet hätte, wenn seine Ankunft vorher bekannt geworden wäre, mußte freilich unterbleiben. Doch war das Willkommen nicht minder

herzlich und die Freude aufrichtig, den Gefeierten einige Tage in unserer Mitte zu sehen.

Wenn Liszt von Zürich zurückkommt (Ende Oktober), wird er wohl längere Zeit in stiller Zurückgezogenheit in Weimar verweilen, ohne den mancherlei Einladungen zu großen Konzerten, die er von auswärts schon jetzt wieder erhalten hat, in nächster Zeit Folge leisten zu können. Neue große Arbeiten werden ihn hier fesseln, die alle im Laufe des Winters vollendet sein sollen. — Zunächst wird ihn die Herausgabe seiner großen Festmesse beschäftigen, die in der k. k. Staatsdruckerei in Wien erscheinen wird. Auch sein erstes Klavier-Konzert und seine Bearbeitung der Schubertschen Phantasie in C (mit Orchester) werden demnächst in Wien (bei Haslinger und Spina) erscheinen.

Zu neuen, bedeutenden Werken bringt er jedoch schon Plan und Auftrag mit. Kaum sind seine neuesten Symphonien, „Faust" und „Dante", vollendet, so beschäftigt er sich mit einer „Schiller-Symphonie", der die Schillerschen „Ideale" als poetische Grundlage dienen werden. Diese Symphonie dürfte für die im Herbst nächsten Jahres stattfindende große Einweihungsfeier des Goethe-Schillerschen Doppel-Standbildes von Rietschel bestimmt sein. — Ferner ist noch im Laufe dieses Jahres von Liszt der 13. Psalm für Chor, Soli und Orchester zu erwarten, den er für den Sternschen Gesangverein in Berlin bestimmt hat. — Das dritte Werk, dessen Vollendung im Laufe dieses Winters erfolgen soll, ist die Komposition einer zweiten großen Fest-Messe, welche der Erzbischof von Siebenbürgen zur Einweihung der Domkirche in Kalocsa bei Liszt bestellte. Man hofft, bei Gelegenheit der ersten Aufführung dieses neuen Kirchenwerkes (im August nächsten Jahres) Liszt in Ungarn und Siebenbürgen begrüßen zu können.

Daß Liszt ferner beabsichtigt, eine ungarische National-Oper zu komponieren, ist Thatsache. Es fehlt nur noch an der dichterischen Anregung, am Libretto. Der Intendant des ungarischen Nationaltheaters, Graf Ráday — (der sich um die Hebung der dramatischen Litteratur in Ungarn schon dadurch verdient machte, daß er einen Preis von 40 Dukaten für ein ungarisches Lustspiel ausschrieb) — hat daher einen Preis von 80 Dukaten für das beste Original-Libretto aus der ungarischen Geschichte oder Sagenwelt ausgeschrieben, welches Liszt

zur Komposition übergeben werden soll. Das zweitnächste gute Libretto sollen die Komponisten des „Hunyady László" und der „Ilka" — Erkel und Doppler — erhalten. Die Honorare werden durch Tantièmen geleistet. — Ungarischen Nachrichten zufolge soll der Baron J. Eötvös, der talentvolle Autor des „Karthäuser", beabsichtigen, einen der ungarischen Geschichte entnommenen Stoff für Liszt als Operntext zu bearbeiten.

Noch aber ist die Liste der neuen Werke Liszts nicht zu Ende. — Otto Roquette hat auf des Meisters Anregung eine „Legende" gedichtet, welche „das Leben der heiligen Elisabeth" in 6 Tableaus schildert, den 6 Fresken von M. v. Schwind entsprechend, welche letzterer in der Wartburg dem gleichen Motiv gewidmet hat. In diesen 6 Abteilungen werden die Hauptmomente aus dem Leben der heiligen Elisabeth dichterisch geschildert, nämlich: 1) Ihre Ankunft in Thüringen im Kindesalter. 2) Das bekannte Rosen-Wunder. 3) Der Zug ihres Gemahles, des Landgrafen Ludwig, nach dem Heiligen Lande. 4) Die Vertreibung der heiligen Elisabeth von der Wartburg. 5) Ihr Tod in einsamer Zelle. 6) Ihr feierliches Begräbnis in Marburg, in dem von ihr erbauten Dome. — Aus diesen Skizzen ersieht man, wie schöne und reiche Momente zur musikalischen Illustration diese Dichtung von Roquette darbietet, die an sich schon von hohem poetischen Werte ist und, in Verbindung mit den Fresken von Schwind, eine seltene Vereinigung dreier Künste zur Feier desselben Gegenstandes zeigt. Diese „Legende" wird allem Vermuten nach ihre erste Aufführung im großen Sängersaale der Wartburg erleben, da sie zur feierlichen Einweihung der unter dem regierenden Großherzog Karl Alexander schon seit zehn Jahren in Restauration begriffenen und nunmehr in zwei Jahren zu vollendenden Wartburg, des berühmten Stammschlosses der Landgrafen von Thüringen, bestimmt sein dürfte.

Eine weitere künstlerische Vereinigung der Motive der Musik und Malerei will Liszt in einer Symphonie niederlegen, die das großartige Motiv der „Hunnenschlacht" von Kaulbach zu dem ihrigen gemacht hat. Diesen „Attila" wird Liszt beginnen, sobald er seine Schiller-Symphonie, die „Ideale", vollendet hat.

Sind erst die neue Messe und die Legende vollendet, so will

Liszt eine kirchliche Kantate komponieren, welche die acht Seligpreisungen der „Bergpredigt" musikalisch verherrlichen soll. Ferner soll Liszt mit der Idee umgehen, ein Oratorium „Christus" zu komponieren, zu welchem Friedrich Rückert (nach seiner Evangelien-Harmonie) den Text dichten würde.

Somit wäre der ungeheure Wirkungskreis annähernd markiert, den Liszt für die nächsten Jahre auszufüllen sich vorgenommen hat. — Es gehört seine enorme schöpferische Macht, seine nie ermüdende Energie und Arbeitskraft dazu, um solche Pläne fassen und durchführen zu können. Schon das, was Liszt in den letzten Jahren geleistet hat, war nur ihm zu leisten möglich, der mit bewundernswerter Schnelligkeit und Sicherheit die größten Aufgaben wie im Sturm der Begeisterung bewältigt hat. Eine andere, weniger universal begabte, weniger energische und ausdauernde Künstlernatur hätte die bereits vorliegenden Werke schon deshalb nicht vollenden können, weil die steten Anforderungen des Tages — die fortwährenden Besuche fremder Künstler, die Reisen, der Unterricht vieler Schüler, die Direktion der weimarischen Oper, die künstlerische Thätigkeit bei den Konzerten am weimarischen Hofe ꝛc. ꝛc. — eine schwächer organisierte Natur physisch und psychisch vollständig in Anspruch genommen, zerstreut und zersplittert haben würden.

Schließlich sei noch der Manuskript-Werke kurz gedacht, welche, bereits vollendet, ihrer Aufführung in Weimar und an anderen Orten entgegensehen, wozu die nächste Saison hoffentlich geeignete Veranlassung bieten wird. — Liszts Symphonie „Faust" in drei Sätzen (Faust, Gretchen und Mephisto, mit der endlichen Apotheose) ist bisher nur erst in einigen Korrektur-Proben von uns gehört und bewundert worden. Wir halten diese Symphonie für das Größte und Epochemachendste, was Liszt im symphonischen Stil geschaffen hat. Die „Bergsymphonie" (nach Viktor Hugo), noch zu den „Symphonischen Dichtungen" gehörend und gleichsam den Übergang zu den großen mehrsätzigen Symphonien bildend, wird durch Breitkopf und Härtel der Öffentlichkeit demnächst übergeben werden. Der „Faust" aber erwartet einige öffentliche Aufführungen, bevor er im Druck erscheinen wird. — Ihm schließt sich die zweite Symphonie „Dante" an, von welcher wir nur erst den ersten Teil, die „Hölle", aus einer Probe-Aufführung kennen und in

seiner furchtbaren, wahrhaft erschütternden Größe bewundert haben. Doch ist auch schon der zweite Satz vollendet, welcher „Fegefeuer“ und „Himmel“ gemeinschaftlich umfaßt. Den Schluß bildet ein Vokalsatz, ein „Magnifikat“, das, nach den Intentionen des Meisters, ein unsichtbarer Chor der Seligen anstimmt.

Außer diesen beiden Symphonien liegt noch ein Chorwerk im Manuskript vollendet vor. Es ist die vollständige Musik (Ouvertüre, Chöre, Soli und Melodramen) zu Herders „Prometheus“. Diese Musik wurde zuerst für das Herderfest (1850) komponiert, wobei bekanntlich dessen „Entfesselter Prometheus“ auf der Bühne, mit Liszts Musik, zur Aufführung kam. Jetzt hat der Meister diese Musik vollständig überarbeitet und für den Konzertgebrauch eingerichtet. Ein verbindender Text dazu wurde von mir entworfen. Der Montagsche Singverein in Weimar wird das Werk zuerst zur Aufführung bringen.

Da haben Sie für heute ein großes, bedeutendes Stück Zukunft, an dem wir uns noch manches Jahr erheben und stärken werden. — Das nächste Mal sei unsere Aufmerksamkeit wieder der Gegenwart zugewendet, die uns unterdes manches Neue gebracht hat.

IV.

Weimar, 27. November 1856.

Seit meinem letzten Briefe sind zwar schon Wochen vergangen, aber — Liszt ist noch immer nicht zurück. Ende Oktober erwarteten wir ihn schon; in diesen Tagen erfuhren wir jedoch, daß der Dezember herankommen wird, bevor er hier wieder eintrifft.

Das musikalische Weimar ist nun einmal ohne Liszt, was Rom ohne den Papst ist, obschon der Vergleich noch hinkt. Denn Roms Kardinäle können jeden Augenblick einen neuen Papst machen, aber sämtliche europäische Kapellmeister machen noch keinen Liszt! —

Die Hof-Konzerte haben zwar schon wieder begonnen, ohne Liszt; man hat den „Fliegenden Holländer“ gegeben

ohne Liszt; man hat am 26. Nov. den „Tannhäuser“ gegeben ohne Liszt; wir haben am 12. Nov. eine Schillerfeier gehabt ohne Liszt. Und es giebt einige uneigennütze Leute hier, die sich im stillen darob die Hände reiben, indem sie jetzt den Beweis gefunden zu haben glauben: „Es ginge eben alles auch ohne ihn, und zwar ganz gut.“ — Aber — doch darüber wäre viel zu sagen, — und das gehört nicht hierher, sondern in die „Vertraulichsten Briefe“. — Hier haben wir's nur mit Thatsachen zu thun, nicht mit Raisonnements. Und Thatsache ist, daß in den allerhöchsten Kreisen ebenso, wie am letzten Orchesterpult, Liszt zurückgewünscht und schmerzlich vermißt wird.

Betrachten wir unterdes das Opern-Repertoire der letzten zwei Monate, vom 14. Sept. bis 15. Nov.: 36 Theater-Abende (d. h. der vierte Teil der Saison) sind damit vorüber, und unter diesen 36 Vorstellungen waren 15 Opern-Abende, 5 Schauspiel-Abende mit Musik und 2 dem Singspiel gewidmete Vorstellungen. Darunter neu einstudiert zwei Opern und neu drei Schauspiele mit Musik. — Das ist ein höchst respektabler Anfang, der mit der Bühnenstatistik jeder beliebigen Hofbühne getrost konkurrieren kann. Nur fragt sich, was man gebracht hat. Und da sieht es freilich mehr bunt, als besonders brillant aus.

Wir hörten bis jetzt, neu einstudiert: „Das unterbrochene Opferfest“ von Winter und den „Blitz“ von Halevy. Die neuen Schauspiele mit Musik waren: „Faust am Hofe des Kaisers“ (Goethes Faust, 2. Teil, 1. Abt.) mit Musik von Eberwein; „Macbeth“ nach Dingelstedts Bearbeitung mit der Ouverture von Chelard und Melodramen von Carl Stör; Schillers „Glocke“ mit Musik von Lindpaintner. — Die übrigen bis jetzt zur Aufführung gebrachten Opern waren (chronologisch): „der Postillon von Lonjumeau“; „die beiden Foscari“; „Zar und Zimmermann“; „die Puritaner“; „der Freischütz“; „Robert der Teufel“; die „Stumme“; „Martha“; „Fidelio“; die „Nachtwandlerin“; der „Fliegende Holländer“; „Stradella“; endlich das Trauerspiel „Bernhard von Weimar“ mit Raffs Musik. — Sämtliche Werke kamen nur einmal zur Aufführung, mit Ausnahme von „Blitz“ und „Macbeth“, die beide einmal wiederholt wurden — eine Unruhe im Repertoire, die uns nicht gefallen will.

Im übrigen muß man zugestehen, daß so ziemlich alle Genre vertreten waren, und somit an dem Grundsatz:

Wer vieles bringt,
Wird Vielen etwas bringen,

getreulich festgehalten wurde. — Der Verehrer des Zopfes konnte sich an Winters Mozart-Decoct stärken, und in Eberwein, Chelard und Lindpaintner gleichgestimmte Seelen finden. Die französische komische Oper war durch Adam und Halevy, die deutsche Komik durch Lortzing und Flotow genügend repräsentiert. Die Freunde der musikalischen Gedankenlosigkeit konnten an Bellini und Verdi sich satt hören (was übrigens nie zu hoffen ist); die große Oper repräsentierten Auber und Meyerbeer, und für unser einen blieben doch auch noch drei Abende übrig mit Weber, Beethoven und Wagner. Auch Raffs und Störs Musik, speziell in Weimar und für Weimar geschrieben, war von musikalischem Interesse.

Somit kann man mit dem Gesamteindruck bis jetzt wohl zufrieden sein, obgleich eigentliche Resultate dadurch nicht erzielt wurden. Denn einesteils wurden die meisten der genannten Werke aus der früheren Saison herüber gezogen, und mehrere Aufführungen trugen auch deutliche Spuren der Übereilung in der Ausführung. Anderenteils war man gerade im Neuen und Neueinstudierten nicht besonders glücklich. — Daß Winters „Opferfest" spurlos vorübergehen würde (namentlich in Weimar, wo man an ganz andere musikalische Kost gewöhnt ist), konnte man sich allenfalls vorher sagen. Man hatte wohl auch diese alte Partitur nur deshalb wieder aus der Räucherkammer geholt, um der kleinen, hübschen Debutantin, Frl. Baum, die darin als „Myrrha" ihren ersten theatralischen Versuch machte, gefällig zu sein. Doch that man ihr im Grunde damit keinen Gefallen, da die „Myrrha", namentlich was das Dramatische betrifft, noch über ihre Kräfte ging und diese Rolle überhaupt gar nicht so leicht ist, als sie aussieht. Der Erfolg dieses Debuts war mäßig, aber die Sängerin konnte damit zufrieden sein.

Halevys „Blitz" hätte einen größeren Erfolg verdient. Hier war nicht die Wahl, sondern das Publikum schuld, daß dieser in seiner Art recht interessante Blitz nicht besser einschlug. Unsere besten Kräfte: Frau v. Milde, Frl. Wolff, Hr. Caspari und Hr. Knopp waren darin thätig; alle spielten und sangen mit Lust und Glück; die Oper war gut einstudiert, die Regie lobenswert, der Eindruck des Ensembles ein wohlthuender.

Aber das liebe Publikum langweilte sich wieder einmal, weil das Sujet doch gar zu einfach, und weil für das Auge (mit Ausnahme der schönen Toiletten, die dreimal gewechselt wurden) nichts zu finden war. Hätte Halevy noch einige Chöre von Negern und Balletts von Sklavinnen beigefügt, schlüge der Blitz in das Haus, anstatt hinter die Kulissen, sähe man das Schiff brennen u. s. w., so hätte sich das liebe Publikum gewiß besser amüsiert. — Das erste Finale (Gewitter) und das Liebes-Duett im 2. Akt sind, wie dramatisch, so auch musikalisch die Höhepunkte der Oper, und dürften unter der französischen neueren Musik getrost ihres Gleichen suchen. Die melodische Erfindung ist fast durchweg pikant und graziös, mit Ausnahme der Ouverture, die schauderhaft ist. Halevy hat harmonische und rhythmische Feinheiten, die man bei Auber, Adam und ihrem Nachwuchs zeitlebens vergeblich suchen wird.

Bekanntlich ist der „Blitz“ ein geistreiches Experiment, das Halevy machte, um seine Gegner zu schlagen. Die Oper verdankt ihre Entstehung eigentlich einer Grille, wie sie Künstler zuweilen zu haben pflegen. Halevy hatte soeben mit seiner „Jüdin“ (erschienen 1835) den ersten großen durchgreifenden Erfolg in der Großen Oper in Paris errungen. Er war mit einem Schlage der Mann des Tages, aber deshalb auch der Gegenstand des Neides seiner Kunstgenossen und die Zielscheibe persönlicher Angriffe geworden. Mit heuchlerischem Bedauern warf man ihm vor, er sei ein Opfer der romantischen Schule geworden, er könne nur durch Kontraste wirken und verdanke seinen Erfolg eigentlich nur den Aufzügen und Balletten, den Pferden und den in Öl gesottenen Juden, nicht aber seinem Talent. — Um diese guten Freunde ad absurdum zu führen, entwarf und komponierte Halevy sofort den „Blitz“ für die komische Oper, und arbeitete so rasch, daß dieses Werk noch in demselben Jahre (am 16. Dez. 1835) in der Opéra comique zur Aufführung kam. Es war absichtlich unter den ungünstigsten Bedingungen komponiert, für zwei Soprane und zwei Tenore, ohne Baß, ohne größere Ensembles, ohne Chor, ohne alle szenische Zuthat; es war auf eine einfache Anekdote basiert, deren Ausdehnung zu 3 Akten auf den dramatischen Erfolg sogar entschieden hemmend einwirkte.

Trotz alledem machte diese Oper in Paris großes Glück

und Halevys Feinden viel Kopfweh. Wir halten dieses Werk sogar für das beste, was er überhaupt geschrieben hat. Daß diese Oper in Deutschland nie ein gleiches Glück machen konnte wie in Frankreich, ist begreiflich, wenn man die Gewandtheit, die Leichtigkeit und Grazie aus eigener Anschauung kennt, mit welcher die Mitglieder der pariser komischen Oper solche einfache Musik und Handlung in Szene zu setzen, und das einfachste Couplet zur Geltung zu bringen wissen.

Die vielfachen Enttäuschungen, welchen deutsche Kapellmeister und Theaterdirektoren hierin unterliegen, indem sie, wenn eine komische Oper in Paris entschiedenes Glück gemacht hat, sich eiligst die Partitur verschreiben, das Stück brühwarm einstudieren und — damit nichts machen, sollten diese Herren doch nun endlich überzeugt haben, daß ihnen das Verschreiben der Partitur nichts hilft, wenn sie sich die Sänger und das Publikum nicht zugleich mit verschreiben können. Es thäte not, daß sie sich auch die pariser Orchesterspieler mit verschrieben, weil diese mit einer Diskretion und Zartheit begleiten, von der unsere deutschen Kapellisten kaum eine blasse Ahnung haben. Wenn man nur das „ländlich, sittlich" nicht ignorieren und nicht glauben wollte, man brauche eine Oper nur von Paris nach Berlin, oder von Mailand nach Hamburg zu „transponieren", um ganz denselben Effekt damit hervorzubringen!

Übrigens soll damit nicht gesagt sein, daß unsere weimarer Kräfte in ihrer Art die Oper nicht vortrefflich durchgeführt hätten. Sie leisteten das Mögliche, und eben auf Grund dieser Leistungen und der dadurch bei allen musikalisch Gebildeten erzielten Anerkennung kann diese Oper, die für unsere jetzige Generation so gut wie neu ist, allen deutschen Bühnen, und namentlich solchen, die Ausstattungsopern möglichst zu vermeiden haben, aufs beste empfohlen werden.

Die Aufführung der ersten Abteilung des zweiten Teiles von Goethes „Faust" gehörte eigentlich noch in die vorige Saison, indem man die erste Vorstellung zur Feier des Geburtsfestes unseres Großherzogs (am 24. Juni) veranstaltete. Doch wurde die erste Repetition dieses interessanten Versuches, und zwar als Abonnement-Vorstellung, erst in dieser Saison gegeben, weshalb einige Worte darüber hier am Platze sind. — Ob der „zweite Faust" auf die Bühne gehöre oder nicht, ist eine Frage,

die hier nicht erörtert werden kann. Wir werden unsere Meinung darüber an einem andern Orte niederlegen, müssen aber hier wenigstens aussprechen, daß wir entschieden für die Aufführbarkeit stimmen und die Lebensfähigkeit dieses Riesenwerkes auf der Bühne keinen Augenblick bezweifeln — freilich unter Voraussetzungen, die weder die hiesige Aufführung, noch die Versuche von Gutzkow in Dresden und von Wollheim in Hamburg bis jetzt schon genügend erfüllt haben.

Wir setzen keineswegs eine ideale Besetzung und Ausstattung voraus, wie sie nur wenige Bühnen ersten Ranges leisten könnten. Im Gegenteil konnte man damit in Weimar unter gewissen Einschränkungen ganz zufrieden sein. Auch die Bearbeitung von Eckermann, nach welcher man hier das Werk in Szene setzte, ist so verständig und zugleich so pietätvoll, daß sie nur wenig zu wünschen übrig lassen dürfte. Aber dieses Werk verlangt einesteils eine Regie, die auf idealem Standpunkte steht und jeden Mißton, jede Magerkeit und Nüchternheit sorgfältig verbannen müßte. Anderenteils bedarf es einer musikalischen Begleitung und Ausführung, die weder Eberwein, noch Reissiger, noch Pierson zu leisten im stande waren.

Gustav Kühne, der bei der Aufführung hier gegenwärtig war, hat sich zwar über die Eberweinsche Musik (in der „Europa“) sehr günstig ausgesprochen. Das will aber nichts bedeuten. Denn einesteils ist Kühne für uns in musikalischen Dingen niemals kompetent gewesen. Anderenteils spricht er als spezifischer Dichter, dem nichts angenehmer ist, als wenn die Musik so unbedeutend als möglich ist, das Publikum keinen Augenblick fesselt, einen wirklichen Charakter nicht zeigt und überhaupt nicht mehr thut, als den Hörer in der Stimmung zu erhalten, der Dichtung ungeteilt folgen zu können.

Obgleich nun die Eberweinsche Musik für uns und jeden Musiker gerade die entgegengesetzte Wirkung hervorbrachte, indem sie uns entschieden verstimmte und die Aufmerksamkeit durch ihre unbeschreibliche Naivität von der Bühne abzog — so könnte man dies doch als Abnormität einiger Zukunfts-Musiker betrachten, wenn diese Frage nicht noch eine andere, sehr wichtige Seite hätte. Goethe hat nämlich sein Werk für Musik bestimmt, in einigen Szenen sogar entschieden musikalisch konzipiert. Die Musik ist hier also keine zufällige Beigabe, keine

Illustration, die allenfalls auch wegbleiben könnte, ohne das Werk wesentlich zu alterieren (wie z. B. Goethes „Egmont“ ohne Beethovens Musik ganz gut gedacht werden kann), sondern sie ist hier ein organischer Teil des Ganzen (mehr noch, als im „Sommernachtstraum“); das Werk ist auf der Bühne ohne Musik gar nicht denkbar, ja es trägt im ganzen Karneval sogar entschieden den Charakter der Oper. — Unter solchen Umständen stellt sich die Frage ganz anders. Wir können nur eine Musik gelten lassen, die im Goetheschen Geiste konzipiert ist, in seine Intentionen Schritt für Schritt eingeht und dem Werke bei der Gleichberechtigung, die ihr der Dichterfürst absichtlich einräumte, auch ebenbürtig ist. — Und daß dies alles die Eberweinsche Musik nicht leistet und nicht leisten konnte, bedarf für jeden Musiker wohl keiner weiteren Erörterung.

Die echte Faust-Musik soll erst noch geschrieben werden. Weder Radziwill, noch die Übrigen haben uns eine Partitur gegeben, die mit dem Goetheschen Werke fortleben wird, im höchsten Sinne des Wortes. Wagner, der in seiner „Faust-Ouverture“ so tiefpoetisch in die Faust-Stimmung eingedrungen ist, hat uns leider nichts als diese Ouverture gegeben. Liszt hat zwar ganz neuerdings die Motive des Faust, Gretchen und Mephisto in einer dreisätzigen Symphonie in seiner genialen Weise behandelt, doch wenn wir hier von Faust-Musik sprechen, so kann darunter nur die dramatische Musik zum bühnengerechten Faust und kein Instrumentalwerk verstanden werden. Berlioz' „Faust“ kann man hierher nicht zählen, schon deshalb, weil das der Goethesche Faust nicht mehr ist, und überdies Berlioz den französischen Romantiker aus Viktor Hugos Schule nie weniger verleugnet hat, als gerade in diesem Werke, das viel zu echt deutsch ist, um von einem Franzosen in seiner Totalität erfaßt werden zu können. Schumanns Faust-Musik scheint nicht vollendet zu sein, und daß Litolff mit seinen „Faust-Illustrationen“ das große musikalische Räthsel nicht gelöst haben wird, kann man schon aus Litolffs Individualität heraus konstruiren, ohne sie noch gehört zu haben. — —

Raffs Musik zu Genasts „Bernhard von Weimar“ gehört, im Verein mit dem genannten Drama, nun schon zwei Jahre der hiesigen Bühne an, und hat bis jetzt sieben Aufführungen erlebt. Dies spricht jedoch zunächst nur für die Lebensfähigkeit des

Dramas, und an sich noch nicht für die der Musik, die wir auch nicht sonderlich hoch stellen können. Als musikalisch bedeutend kann überhaupt nur die Ouverture hervorgehoben werden, und diese zeigt, wie alle Raffschen Werke, viel Faktur, große Formgewandtheit, sicheres Beherrschen aller Mittel, meisterhafte Verstandesarbeit — aber wenig Gefühlswärme, eine trockene Phantasie und keine große Erfindung. Unter allen Raffschen Instrumentalwerken halten wir übrigens diese Ouverture gerade für sein schwächstes Werk; sie erscheint uns durchweg gemacht und nirgends gefühlt, wofür jedoch als Entschuldigung gelten kann, daß der dramatische Vorwurf nur wenig musikalische Ausbeute darbot. Schon der Grundgedanke, nochmals eine Ouverture über „Ein' feste Burg" zu schreiben, war nicht glücklich, und die Ausführung ist es insofern nicht, als die Ouverture ohne Programm nicht zum vollen Verständnis kommt. Obgleich nun der Komponist ein solches entworfen und sogar im hiesigen „Deutschland" veröffentlicht hatte, unterdrückte er es doch wieder bei den späteren Konzertaufführungen (in Jena und Gotha) und hat dadurch nichts erreicht, als daß das Publikum seine Intentionen nicht begriffen hat und ohne Kenntnis des Dramas auch nicht begreifen konnte.

Eine unserer letzten Bühnen-Novitäten war die Aufführung des „Macbeth" nach Dingelstedts Bearbeitung. Der münchener Intendant ist nicht glücklich in seinen Shakespeare-Transskriptionen. So verunglückt, wie der „Sturm", ist nun zwar sein „Macbeth" nicht, doch war das auch nicht gut möglich, weil bereits andere Bearbeitungen vorlagen. Wir haben die künstlerische Notwendigkeit einer nochmaligen Bearbeitung überhaupt nicht einsehen können. Entweder gebe man den Shakespeare unverkürzt nach der Tieckschen Übersetzung, oder man gebe ihn nach der Schillerschen Bearbeitung. Die szenischen Kunstgriffe, die Dingelstedt anwendet, waren auch teilweise verunglückt, so daß die Vorstellung, trotz der äußersten Sorgfalt, die man darauf verwendet hatte und trotz der teilweise trefflichen Aufführung, auf die Kenner und Verehrer Shakespeares einen mehr peinlichen, als erquicklichen Eindruck machte. — Musik-Dir. C. Stör hatte Melodramen zu den Hexen-Szenen geschrieben, die mit großer Sorgfalt ausgeführt waren und viele instrumentale Feinheiten zeigten. Wir kennen wenig Melodramen, wo die Musik so genau

den poetischen Intentionen des Dichters folgt, wie hier Stör dem Shakespeare. Namentlich war die Musik zu den Geistererscheinungen im vierten Akt äußerst gewählt und zugleich originell, was heutzutage in solchen Fällen schwerer ist, als man gewöhnlich annimmt. Wir bedauern, daß Stör nicht auch eine Ouverture zu „Macbeth“ geschrieben hatte. Wir besitzen zwar schon mehrere, aber ungenügende. Hier gab man die Ouverture zu Chelards Oper „Macbeth“ und machte dadurch Niemandem Freude, als etwa den wenigen Freunden, die Chelard hier noch hat.

Unpassend fanden wir aber, daß als Zwischenakts-Musik Fragmente aus Beethovens C-moll Symphonie aufgeführt wurden. — Wir sind überhaupt entschieden gegen die Zwischenakts-Musik, ausgenommen solche, die von Künstlerhand für ein bestimmtes Drama entworfen ist. Aber abgesehen davon, paßt die C-moll Symphonie zum Macbeth auch nicht im entferntesten, und wenn man nun gar die einzelnen Sätze nicht nur versetzt (man gab den zweiten zuerst), sondern noch zerstückelt und fragmentarisch auftischt, so grenzt das an Vandalismus. Man stumpft dadurch das Publikum absichtlich gegen alles Höhere in der Musik ab, man wirft die Perlen deutscher Meisterwerke auf die Heerstraße allgemeiner Gedankenlosigkeit, und befördert somit den ohnehin so großen Hang des Publikums, die beste Musik als gleichgiltigstes Unterhaltungsmittel zu betrachten. Daß man die Manen Beethovens durch ein solches Verfahren nicht ehrt, liegt auf der Hand.

Ganz anders war die heroische Symphonie am Platz, die, als integrierender Teil eines Festabends, zwischen „Wallensteins Lager“ und Schillers „Glocke“ (mit lebenden Bildern und der bekannten Musik von Lindpaintner) zur Feier von Schillers Geburtstag im Theater zu Gehör kam. Musik-Dir. Stör hatte hierzu das Orchester verstärkt und auf eine hier seltene Höhe von 5 Kontrabässen, 6 Violoncells, 6 Bratschen und 22 Geigen gebracht, freilich auf Kosten der Präcision und der Nuancen, da die, der Kapelle nicht angehörende Verstärkung mehr hemmend als fördernd wirkte. Auch wollte uns die Auffassung, namentlich des ersten Satzes, nicht zusagen, wie überhaupt die Aufführung nur mittelmäßig genannt werden konnte. Doch ist der Gedanke an sich, instrumentale Meisterwerke als organische Teile

des Theaterabends hier zur Aufführung zu bringen, insofern immer ein verdienstlicher, als wir (caeterum censeo) leider Abonnementskonzerte noch immer entbehren, und deshalb Theateraufführungen, mit Geschmack gewählt und mit Fleiß und Sorgfalt ausgeführt, in diesem Sinne einem gänzlichen Schweigen der Instrumentalmusik vorzuziehen geneigt sind. — Es bleibt freilich immer nur ein Surrogat, bis einst der vielersehnte Tag erscheint, wo Liszt sein Schweigen bricht und eine neue instrumentale Welt uns enthüllen wird.

V.

Anfang Januar 1858.

Was wir in Weimar die musikalische Saison zu nennen gewohnt sind, ist ein von dem herkömmlichen sehr verschiedener Begriff. Wenn anderwärts die Musiker und Sänger wieder versammelt sind, und das Publikum seine Winterabonnementsplätze eingenommen hat — erklärt man die neue Saison für eröffnet, und spielt die alten Konzertprogramme und Opernrepertoire pflichtschuldigst wieder ab.

In Weimar lassen wir uns aber nicht so wohlfeil abspeisen. Hier datieren wir die Saison weder nach dem Kalender, noch nach den Abonnementslisten, sondern nach künstlerisch bedeutenden, oder neuen Werken.

Die Fülle des Neuen, welches uns die Septemberfeste 1857 boten, erheischte natürlicherweise eine Zeit der Sammlung und Ruhe. Man war seitdem zwar nichtsweniger, als unthätig: im Gegenteil entwickelte die Oper seit Wiedereröffnung des Theaters eine enorme Thätigkeit; aber wirklich neue Opern wurden uns noch nicht geboten, nur verschiedene neueinstudierte. Es war, als ob der neue General-Intendant, Franz v. Dingelstedt, uns zeigen wollte, welch großes Repertoire der hiesigen Oper zu Gebote steht, trotzdem fast an jedem Theaterabend dieselben Kräfte in Thätigkeit sind, und man hier nicht, wie an großen Hoftheatern, über ein doppeltes Personal auf der Bühne, wie im Orchester, zu gebieten hat.

Am 27. September wurde unsere Hofbühne unter Dingelstedts Leitung eröffnet, bis zum Jahresschluß war sie also unge-

fähr 3 Monate wieder in Thätigkeit, und auf die 50 Vorstellungen, die wir bis dahin erlebten, kamen nicht weniger als 21 Opern, 4 Singspiele und 2 Konzerte in 29 Vorstellungen, so daß sämtliche Opern und Singspiele nur einmal vorgeführt wurden, mit Ausnahme des „Fidelio", der unter Liszts Direktion den Zyklus dieses Jahres eröffnete und beschloß; des „Tannhäuser", der auf höchsten Befehl (zur Anwesenheit des Erzherzog Stephan) wiederholt wurde, der „Regimentstochter" und der „Fischerin". Neu war darunter bis jetzt nur das letztere kleine Singspiel, ein klassisches Kuriosum, das man zur Schillerfeier in Szene setzte. Neu einstudiert wurden aber schon vier Opern, die „Schweizerfamilie", die „Regimentstochter", „Johann von Paris" und Glucks „Alceste", die uns unter Liszts Direktion am zweiten Weihnachtsfeiertag entzückte.

Hr. v. Dingelstedt läßt mit Anfang jedes Monats eine Zusammenstellung von dem im vergangenen Monat Geleisteten ausgeben, wobei nicht nur das Monatsrepertoire wiederholt, sondern zugleich dem Publikum davon Rechenschaft gegeben wird, wie die Werke auf Oper und Schauspiel sich verteilten, wie viele Proben stattfanden, wie viele Krankheitsfälle, Urlaube und Repertoirestörungen vorkamen, wie viele Gäste auftraten, wie viele Vorstellungen in und außer Abonnement gegeben wurden, — kurz ein kompletter Rechenschaftsbericht, der dem Publikum einen klaren Blick über den äußeren, schwierigen Mechanismus einer künstlerischen Theaterleitung gestattet. Wir möchten diese Einrichtung allen den Hoftheatern, die ein ebenso gutes Repertoire-Gewissen besitzen und eines ähnlichen Fleißes sich rühmen können, dringend zur Nachahmung empfehlen, weil dadurch das Publikum auf Fragen hingewiesen wird, an die es sonst niemals denkt, und sich zu einsichtsvollerer Teilnahme angeregt fühlt für ein Kunstinstitut, über das ein Jeder zu urteilen sich berufen fühlt, ohne nur im entferntesten die Bedingungen seiner Erhaltung zu kennen.

Wir würden es sogar vollkommen konsequent und gerechtfertigt finden, wenn unsere General-Intendanz auch einen monatlichen Kassenbericht über die Tageseinnahmen veröffentlichte. Dadurch würde den Theaterbesuchern ein Spiegelbild ihrer eigenen Beteiligung entgegen gehalten, woraus sie ersehen könnten, was sie denn eigentlich für die Unterstützung der Kunst geleistet, oder nicht geleistet haben! — Es ist z. B. bei uns bereits zum Sprich-

wort geworden, daß das Publikum der Balkons (die haute volée) bei allen klassischen Stücken durch gänzliche Abwesenheit sich auszeichnet, wie denn überhaupt der Adel in diesem Winter sich das Wort gegeben zu haben scheint, stumme Opposition zu machen, indem er höchstens dann sich selbst vertritt, wenn der Hof erscheint. Wen man durch diese Demonstration der leeren Sitze eigentlich strafen will, ist uns noch nicht klar geworden. Denn Parquet, Sperrsitze, Logen und Parterre sind meist so zahlreich besetzt, und das Abonnement, d. h. die stehende Teilnahme des Publikums, hat im Verhältnis zu früheren Jahren so ersichtlich zugenommen, daß der Tageskassierer ebenso zufrieden sein wird, als unser neuer General-Intendant hierin ein Vertrauensvotum erblicken darf, das ihn (wenns nötig wäre) darüber trösten kann, daß er nicht als Hofmarschall, sondern als Bürgerlicher auf die Welt kam.

Musik-Dir. Götze, der schon vor zwei Jahren sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum feierte, ist in wohlverdienten Ruhestand versetzt, und dafür der junge, ebenso talentreiche als liebenswürdige Komponist Eduard Lassen (erster Preis am Brüsseler Konservatorium) aus Brüssel seit Anfang dieses Jahres als Musikdirektor engagiert worden. Nicht leicht hat wohl ein Opernkomponist mit einem besseren Opus 1 auf der Bühne debutiert, als Lassen, der mit der Direktion seiner Oper „Landgraf Ludwig" (die nun schon die zweite Saison bei uns erlebt) seine offizielle Funktion als Musikdirektor am 3. Januar vor einem vollen und sehr günstig gestimmten Hause eröffnete.

Lassen teilt sich von jetzt an mit unserem Musik-Dir. Karl Stör in die Leitung der Oper, soweit sie Liszt nicht selbst in der Hand behält, der aber jetzt, wo zwei seiner jüngeren, strebsamen Freunde am Dirigentenpulte stehen, die in seine Intentionen trefflich einzugehen verstehen, sich mehr und mehr vom Dirigieren zurückzieht, um desto ungestörter der Komposition leben zu können. Hat doch Liszt jetzt sogar die Direktion des „Holländers" und „Tannhäusers" Stör überlassen, und sich nur noch „die Flamme", den „Lohengrin" vorbehalten. In dieser Saison sahen wir daher Liszt erst fünfmal am Dirigentenpult der Oper; bei der ersten Aufführung des „Tannhäuser" zu Ehren der Kaiser von Österreich und Rußland; bei den zwei Aufführungen des „Fidelio", der Vorstellung der „Hugenotten" und

bei der Aufführung der von ihm musterhaft einstudierten „Alceste“ Außerdem dirigierte er noch drei Konzerte im Stadthaus, im. Theater und bei Hofe.

Auf der Bühne sind im Opern-Personal keine Veränderungen vorgekommen. Frau v. Milde ist noch immer unumschränkte und unbesiegte Beherrscherin der ersten Fächer, sowohl im lyrischen und Koloraturgesang, als in höheren dramatischen Partien. Die Vielseitigkeit dieser ausgezeichneten Gesangskünstlerin ist in der That bewundernswert. Nachdem man in der ersten Periode ihres Auftretens glauben mußte, daß Rollen wie Nachtwandlerin, Lucia, Prinzessin von Navarra rc. ihr eigentliches, vorzügliches Fach sein müßten, entfaltete sie in Auffassung und Wiedergabe der Partien in Wagners Opern eine so bedeutende Meisterschaft, daß sie seitdem mit Recht als Wagner-Sängerin par excellence gilt. Jetzt hat sie nun ein drittes Rollenfach, das der hochdramatischen Partien, in ihr Repertoire aufgenommen, und ihre Wiedergabe des Fidelio, der Valentine, der Alceste hat ihr neue Lorbeern errungen. Dafür ist aber auch Frau v. Milde der Stolz der Weimarischen Musikwelt, und wenn das Publikum zuweilen beweist, daß es noch lange nicht zu schätzen weiß, was es an ihr besitzt (die Kälte des Weimarischen Publikums ist bei allen hier Gastierenden sprichwörtlich geworden), so kann sich unsere liebenswürdige Primadonna damit trösten, daß Weimar auch immer noch nicht erkannt zu haben scheint, was es an Liszt besitzt. Der echte Künstler hat bekanntlich seinen wahren Lohn ganz wo anders zu suchen, als im Tageserfolg. Die Statistik der klatschenden Händepaare gehört noch nicht zur Kunstgeschichte.

Unsere zweite Sängerin, Frl. Luise Wolff, hat so sichtbare Fortschritte in ihrer Durchbildung gemacht, daß sie mit ihrer gut geschulten, wohlklingenden, frischen Stimme und ihrer freien und sicheren Bewegung auf der Bühne zu unseren tüchtigsten Mitgliedern zählt. Sie hat sich bereits in sehr schwierigen Partien, wie die der Prinzessin in den „Hugenotten“, der Venus im „Tannhäuser“, der Alice in „Robert“ rc. mit Glück und Erfolg bewegt, — das höhere Soubrettenfach, Ännchen im „Freischütz“, die Regimentstochter, Marzeline im „Fidelio“, Marie in „Zaar und Zimmermann“ rc. scheint aber das Fach zu

sein, wozu sie offenbar die meiste Begabung besitzt, und worin sie dem entsprechend auch das Vorzüglichste leistet.

Über Frl. v. Heimburg, die schon vor einiger Zeit hier engagiert wurde, ist wenig zu berichten. Sie tritt außerordentlich selten auf; in einer ihr etwa besonders zusagenden Glanzpartie haben wir sie noch gar nicht gehört. Nächstens soll sie als Ortrud auftreten, und wir wollen im Urteil nicht vorgreifen. Empfindung und musikalische Bildung (zwei sehr schätzenswerte Eigenschaften) besitzt Frl. v. Heimburg offenbar, es fehlt ihr aber noch Gewandtheit und Leichtigkeit des Vortrags; ihre Stimme, von ziemlicher Schwerfälligkeit, bietet ihr ebenfalls manche technische Hindernisse dar.

Endlich sei noch einer jungen Anfängerin, Frl. Melanie Baum aus Weimar, gedacht, die durch ihre angenehme Erscheinung auf der Bühne, und durch graziöse Bewegungen vorläufig zu ersetzen sucht, was ihr an Klangfülle, Gewandtheit und Empfindung im Gesange noch abgeht. Ihre Stimme ist von Natur schwach, aber korrekt und fleißig gebildet. Sänge Frl. Baum so, wie sie aussieht, so wäre sie eine der reizendsten Bühnenerscheinungen.

Das wären denn unsere ganzen weiblichen Gesangskräfte. Eine eigentliche Altistin (Frl. v. Heimburg ist Mezzosopran) fehlt; eine tragische Sängerin (Klytemnestra, Eglantine, Armide, Fides 2c.) fehlt; eine Sängerin für ältere Rollen fehlt. Und doch geben wir, mit Ausnahme sehr weniger Opern (bei denen man sich übrigens auch durch Gäste hilft) mit unseren zwei Sängerinnen und drei Anfängerinnen fast alles, was man auf deutschen Bühnen zu geben pflegt, und noch einiges andere, was man anderwärts nicht zu geben pflegt! Woraus die gute Lehre zu ziehen, daß guter Wille, Geschmack, Talent und Enthusiasmus, aber nicht übermäßige Gagen und doppelte und dreifache Besetzungen, die Haupterfordernisse sind, damit die Bühnen etwas Tüchtiges leisten. Es könnte bei uns gewiß manches noch anders und besser sein, namentlich wollen wir den Theaterchor und unser Ballett mit Stillschweigen übergehen. Aber unter den gegebenen, beschränkten Verhältnissen dürfte wohl kein Theater und keine Kapelle der Welt mehr, sondern nur weniger leisten. Das ist unsere feste Überzeugung. Der Vergleich liegt ja nahe genug um uns herum. Man sehe sich doch einmal die Leip-

ziger Oper an! — Gestatten Sie mir hier einige gedankenlose Striche. — — —

Ich habe noch unseres männlichen Opernpersonals zu gedenken. Hrn. v. Mildes Talent ist bekannt und anerkannt genug. Er und seine Gemahlin sind ein so harmonisches Künstlerpaar, wie man es selten wieder finden wird. Man muß beide zusammen in Wagners Opern, und namentlich im „Holländer", gesehen haben, um ihren vereinten Wert ganz schätzen zu können. Hrn. v. Mildes „Tell" ist eine Meisterleistung, auch im Spiel; ebenso sein „Zaar", sein Graf im „Figaro", sein Wolfram von Eschenbach 2c., wie überhaupt derartige noble Charaktere seiner Natur am vollkommensten entsprechen. In neuerer Zeit tritt Hr. v. Milde auch im Schauspiel mit Erfolg auf, für einen Sänger eine Seltenheit. — Doch ist das eine Eigenschaft, die auch unseren Spieltenor Hrn. Knopp auszeichnet. Man wollte uns diesen sehr vielseitig verwendbaren, noch recht jugendlichen und frischen Sänger vor kurzem nach Wien entführen, doch hielt ihn sein Kontrakt glücklicherweise fest. Hr. Knopp wird stets gern gesehen und gehört werden, wenn er sich nur in niedrig komischen Partien vor Übertreibungen hütet, zu denen namentlich das Vaudeville den Österreicher gern verführt. Im ernsten lyrischen Fach hat er aber Partien, die wir niemals besser hörten, z. B. im „Tannhäuser" als Walther von der Vogelweide, im „Holländer" als Erik u. s. f.

Unser erster Tenor, Hr. Caspari, hat manche Gegner, und allerdings hat er auch einige Manieren im Gesang (namentlich in der Aussprache und Tonbildung), an die man sich erst gewöhnen muß. Doch ist er trotzdem der musikalisch gebildetste Tenorist, den ich kenne, singt alles vom Blatt, ist stets willig, nie heiser, lernt außerordentlich schnell und hat eine rühmenswerte Sicherheit und Ausdauer. Sie werden gestehen müssen, daß dies außerordentlich seltene und kostbare Eigenschaften für einen ersten Tenoristen sind, namentlich in Weimar, wo man „keinen zweiten zu versenden" hat, und daß man, um dieser Gaben willen, ihm schon seine Gesangsmanieren nachsehen kann. Es ist wohl in den Annalen der Tenöre ohne Nachfolge geblieben und uns unvergeßlich, wie Hr. Caspari, bei Berlioz' Anwesenheit, innerhalb vier Tagen den Cellini und Lohengrin sang — beides für ihn neue Partien, und drei Tage später

den Berlioz'schen Faust, ebenfalls zum erstenmal! Was ein solcher Sänger für die Bühne wert sei, weiß freilich nicht das Publikum, aber Regisseur und Kapellmeister um so besser zu beurteilen und zu schätzen.

Auch unser Bassist Roth ist ein brauchbares und williges Mitglied der Oper. Seine Stimme ist stark, sonor und umfangreich; Spiel und Auffassung ist nicht gerade seine stärkste Seite, doch hat er treffliche Partien, u. a. Falstaff in den „Lustigen Weibern", Rocco im „Fidelio" 2c. Überhaupt sagt ihm das Gemütliche und Komische mehr zu, als die Bösewichter, die aber nun einmal vom Schicksal (in Gestalt der Komponisten) traditionell fast durchweg zu Baßpartien verurtheilt worden sind.

Um unsere Revue zu vollenden, haben wir noch unseres wackeren Opernregisseurs, Hrn. Pasqué, rühmend zu gedenken, dessen unermüdliche Thätigkeit, Umsicht und Sachkenntnis gewiß das beste Lob verdienen und um so höher anzuschlagen sind, als er auch als Sänger in der Oper vielfach beschäftigt ist und die vortreffliche Eigenschaft besitzt, niemals eine Rolle zu verderben. Hr. Pasqué ist ein ebenso bühnengewandter Sänger, als bühnenkundiger Regisseur, dabei vom besten Eifer für die Kunst beseelt und deshalb hier recht eigentlich an seinem Platz. Er setzt eine Ehre darein, Liszts Intentionen nach besten Kräften in die Hände zu arbeiten, da er unseren großen Meister zu schätzen weiß, wie nur irgend einer. — Und so finden wir im Personal unserer Oper durchweg einen so vortrefflichen Willen, so einheitlichen und friedlichen Sinn, einen so wackeren Kunsteifer und so anerkennenswerte Talente, daß jeder Komponist sich freuen kann, der seine Werke hier zur Darstellung gebracht sieht.

Von der Kapelle spreche ich nicht weiter ausführlich. Ihre Leistungen sind schon bekannt genug. Ihr ward durch Liszt eine Selbständigkeit der Auffassung, eine Freiheit des Vortrags, eine Elastizität zu teil, die bewundernswert ist und in der That nichts zu wünschen übrig läßt. Wer den „Tannhäuser" hier kennen gelernt hat und dann anderswo zu hören bekommt, der weiß erst, was unsere Kapelle und ihr Kapellmeister wert ist!

VI.

Weimar, 19. Februar 1858.

Womit ich meinen letzten Brief geschlossen habe, damit werde der neue eröffnet: mit unserer Kapelle und ihrem Meister. Lassen Sie mich auch in der Chronologie den umgekehrten Weg einschlagen und mit den letzten Ereignissen beginnen, zunächst mit unserer Mozart-Feier am 27. Januar.

„Eine Mozart-Feier in Weimar?" höre ich viele Ungläubige spöttisch ausrufen! „Wie kommt Euer Liszt-Saul unter die Propheten?" — Fragten Sie, meine Herren: was unser Liszt-Simson unter den Philistern wollte, — so wäre das vielleicht richtiger. Liszt thut unter gewissen Philistern ungefähr dasselbe, was Simson that: Er fegt aus! — Daß er alles, was er will, auch vollbringt, und daß er zu allem, was er durchführt, auch das gehörige Zeug hat — darüber fängt man allmählich an, auch in weiteren Kreisen ins Klare zu kommen, — so weit es nämlich seine eigenen Werke und die ihm verwandter, reformierender Künstlernaturen betrifft.

„Ja, die Wagnerschen Opern, die Berliozschen Symphonien, seine eigenen Werke, und die seiner Schüler und Freunde mag er auffassen und dirigieren können. Aber Beethoven oder Weber, und nun gar Gluck oder Mozart, die kann er nicht dirigieren, denn die versteht er nicht", — höre ich irgendwo mit Achselzucken.

O, ihr Kleingläubigen! Wenn ihr doch hier gewesen wäret, als Liszt neulich die „Eroica" so dirigierte, daß ich glaubte, ich hörte sie zum erstenmal! Wenn ihr doch erlebt hättet, mit welcher Pietät, mit welch tiefem Verständnis Liszt die „Alceste" einstudierte, die er gestern schon zum zweitenmal dirigierte. — Wenn ihr doch zur Mozartfeier nach Weimar gekommen wäret, um — von Liszt zu erfahren, daß man Mozarts G-moll Symphonie noch immer so selbständig und neu auffassen könne, daß dieses, in allen Gartenkonzerten und Theater-Zwischenakten bereits zu Tode gehetzte Werk unseren blasierten Zukunfts-Ohren so jugendfrisch erschien, daß ein Beifallsjubel ausbrach, den ihr mit der G-moll Symphonie sicher noch nicht heraus dirigiert habt.

Aber euch zu überzeugen, ist ganz vergebliche Mühe. Ihr wollt ja nicht überzeugt sein! Und wenn ihr dagewesen wäret, ihr würdet mit der Überzeugung weg gegangen sein, daß ihr das alles doch viel besser macht! Ja, die eingefleischten Klassiker hätten wohl noch Zeter geschrieen, daß Liszt es wagen konnte, ihren Mozart nicht mit dem Metronom, sondern mit dem Gefühl zu dirigieren! Denn das war gerade das Hinreißende an dieser, wie an allen Lisztschen Auffassungen, daß er jene Elastizität der Tempi, jene Freiheit des Vortrags, die ihm als Orchesterchef eigen ist (und wodurch er auch als Kapellmeister, und nicht allein als Virtuos und Komponist eine selbständige Schule bildet, die z. B. H. v. Bülow bereits nach Berlin verpflanzt hat und trotz aller Protestation siegreich behauptet), auch auf Mozarts Werke zu übertragen wußte und dadurch eine Wirkung erzielte, die uns, die wir Mozart zum erstenmal von ihm dirigiert hörten, wahrhaft elektrisierte.

Denn wir waren nicht in Wien, als Liszt dort zum Mozartfest die großen Konzerte so glänzend dirigierte, daß ihm selbst die nichts anhaben konnten, die nur gekommen waren, Fehler zu hören. War es doch eben auch dieselbe G-moll Symphonie, welche das Wiener Publikum damals so entzückte, daß man zwei Sätze dacapo verlangte. Wir wurden lebhaft an dieses Kunstereignis erinnert, als wir Liszt unsere diesjährige Mozartfeier mit demselben Taktierstabe dirigieren sahen, den ihm das Wiener Festkomitee zur Erinnerung an jene festlichen Tage überreicht hatte.

Unser Mozartkonzert war ein historisches, d. h. es brachte aus den verschiedenen Entwickelungsperioden Mozarts Werke in chronologischer Folge. Zuerst: Ouverture, Romanze und Duett aus der Jugendoper „Il Re Pastore“ (1775). Es war ganz in der Ordnung, daß man mit einem Bruchstück dieser Art begann. Ein Gedanke kam mir dabei aber unwillkürlich: Wenn ein Mozartanbeter der echten Sorte, der bei Nennung dieses Namens sofort in die vorschriftsmäßige Entzückung verfällt, diese Musik zufällig nie gehört, und zufällig auch nicht vorher erfahren hätte, daß sie von Mozart sei — was würde er wohl anders thun können, als gelangweilt sich abwenden?

Das ist durchaus kein Angriff gegen das Genie Mozarts — im Gegenteil eine Anerkennung desselben, weil es nur einem

Genie möglich sein konnte, innerhalb weniger Jahre sich bis zu einem „Don Juan" empor zu schwingen. — Aber es soll den Standpunkt jener eingefleischten Mozartianer kennzeichnen, die in schätzbarer Selbsterkenntnis an Mozart allerdings das verehren, was ihnen gänzlich zu mangeln scheint, was sie aber infolge dessen auch da sehen, wo es nicht ist: nämlich das Genie!

Wo es wirklich zu finden ist, da bedarf es wahrlich (weder für uns, noch für andere Menschen mit gesunden Ohren und richtigem Gefühl) keines Winkes mit dem Zaunspfahl vierhändiger Analysen, um uns erst mit der Nase darauf zu drücken. Wir brauchen dazu höchstens des leisen Winkes eines Lisztschen Direktionsstabes. So im „Dies irae" aus dem Requiem (1791), womit das historische Konzert abschloß. So bedenklich auch unserer heutigen Kunstanschauung einzelne Sätze daraus erscheinen mögen (z. B. das „Tuba mirum", wobei wir zum Vergleich nur an Cherubini erinnern wollen), so erschütternd ist doch die Wirkung des „Confutatis" und „Lacrimosa". Beiläufig sei hierzu bemerkt, daß gerade diese zwei Schlußsätze, ebenso wie die G-moll Symphonie (1788) zu jenen Werken Mozarts gehören, für die Liszt eine ganz besondere Vorliebe hat. Dies zur Notiz für jene „Gutgesinnten", die für nötig gefunden haben, ihren Kollegen weiß zu machen, Liszt könne Mozart nicht ausstehen. Übrigens hat eine Lüge mehr oder weniger nichts auf sich.

Die vierte Nummer des historischen Konzerts war das Finale des zweiten Aktes aus „Idomeneo" (1781), eine treffliche Wahl, weil diese Oper in Weimar seit Jahrzehnten nicht auf dem Repertoire erschienen ist. Auch konnte man sich beim Vergleich dieser Konzertaufführung mit der (von uns kürzlich in Dresden gehörten) szenischen Aufführung recht deutlich überzeugen, wie wesentlich fördernd für die Wirkung gerade dieses Finale (eine der schönsten Nummern der Oper) die Darstellung auf der Bühne sei, also mit anderen Worten, wie echt dramatisch es konzipiert ist. Es weht ein Gluckscher Geist in diesem Finale, wie in so mancher anderen Nummer des „Idomeneo", den freilich Mozart an anderen Stellen (namentlich in vielen unnötigen Arien) wieder ignorierte.

Den übrigen Teil unseres Mozartfestes füllte das bekannte Schneidersche Singspiel „Der Schauspieldirektor" aus, welches geeignet war, dem Publikum auch den Menschen Mozart in

harmloser Weise ins Gedächtnis zu rufen, obgleich der gute Schneider doch etwas gar zu harmlos verfahren ist und uns fast nur den, unterm Druck elender Verhältnisse leidenden, gemütlichen Wiener, aber nicht den großen Meister von 1790 vorzuführen verstand. Ein echtes Bühnenstück, das uns Mozart in ähnlicher Weise nahe brächte, wie etwa die „Karlsschüler" Schiller, oder wie andere Künstlerdramen weit unbedeutendere Namen verherrlichten, fehlt uns noch. Denn für Wohlmuths Gelegenheitsmachwerk von Anno 56 müssen wir uns doch gehorsamst bedanken!

Gespielt und gesungen wurde bei unserer Mozartfeier vortrefflich. Unsere besten Kräfte waren fast sämtlich in Thätigkeit, Solisten, Chor und Kapelle wetteiferten, und dem entsprechend fand auch die Mozartfeier so lebhafte Teilnahme, daß das Publikum eine Wiederholung wünschte, worauf man natürlich nicht eingehen konnte.

Unsere „Alceste"-Aufführung konnte man mit demselben Recht auch eine Gluckfeier nennen. Denn was feiert einen großen Meister besser, als eine würdige Aufführung seiner unsterblichen Werke! Daß man aber in Weimar, der Wiedergeburtsstätte, ja der eigentlichen Heimat der Wagnerschen Opern, auch den pietätvollsten Kultus Glucks zu erwarten hatte, versteht sich für uns von selbst.

Nachdem Liszt die Aufgabe, die er sich als Dirigent zunächst gestellt: der musikalischen Reform der Neuzeit Luft, Licht und Anerkennung zu verschaffen, glänzend gelöst hatte, konnte er auch daran gehen, den großen Werken der Vergangenheit in vollerem Umfange gerecht zu werden, als bisher — obgleich er diese selbst zu jener Zeit niemals vernachlässigt oder ignoriert hatte, wo die Wagner- oder Berlioz-Frage für ihn, wie für uns alle, in erster Linie stand.

Indem er für diese und andere verdienstvolle und beachtenswerte Komponisten der Gegenwart in die Schranken trat, that Liszt, was keiner seiner Kollegen in solchem Umfange bis dahin unternommen hatte, und er konnte deshalb um so ungestörter jenen das Monopol überlassen, Haydn, Mozart, Cherubini &c. in Konzert und Oper zu kultivieren, da er sicher war, daß diese Meister stets und überall eifrig-bequeme Interpreten finden würden, die Reformatoren der Gegenwart und Zukunft aber um so

wenigere — weil dieser Kultus weder sehr bequem, noch für den Augenblick sehr lohnend war. Griff aber Liszt nunmehr auch in die Vergangenheit zurück, so war es seiner Natur vollkommen entsprechend, daß er auch dort sich Aufgaben wählte, die eben nicht jeder andere lösen konnte: und hier stand ihm natürlich Gluck in erster Linie.

Einige Hofbühnen haben zwar dem Kultus Glucks eine periodische Bevorzugung angedeihen lassen. So z. B. führte Spontini die Gluckschen Werke in Berlin ein, und die Berliner Opernbühne hat daran bis auf die Gegenwart traditionell fest gehalten, aber mehr aus Gewohnheit als aus Überzeugung, weshalb auch diese Berliner Aufführungen ganz unmerklich immer matter und nachlässiger geworden sind, so daß sie jetzt an geistiger Frische und musterhaftem Verständnis der Partitur von Weimars Aufführungen überflügelt worden sind. Denn Gluck bedarf mehr als jeder andere Klassiker eines Dirigenten, der für seine Aufgabe begeistert ist und das Glucksche Prinzip in seiner vollsten, tiefsten dramatischen Bedeutung gleichsam an den Wurzeln zu fassen weiß.

Ebenso hat bekanntlich Dresden zu jener Zeit, als Wagner noch Kapellmeister war, für Gluck aufs glänzendste gewirkt. Aber mit Wagners Entfernung schlief die Begeisterung ein, und konnte durch einzelne, seitdem sporadisch auftretende Wiederbelebungsversuche durchaus nicht als glänzend repräsentiert gelten — ganz aus demselben Grunde — indem bei Gluck der Kapellmeister mindestens ebenso viel Bedeutung hat, wie der Sänger.

Weimar brachte schon in den zwei letztvergangenen Jahren drei Glucksche Opern: die „Iphigenia in Aulis“ (nach Wagners Bearbeitung), den „Orpheus“ und die „Armide“. Diese Aufführungen hatten aber hier mit ungleich bedeutenderen Schwierigkeiten, als an den oben genannten großen Hofbühnen zu kämpfen, da unser Opernpersonal nicht komplett genug ist, wir also die Partien des Orpheus, der Klytämnestra und Armide nicht aus eigenen Mitteln besetzen konnten. Berlin mußte uns hierzu seine besten Kräfte leihen, und Johanna Wagner sang deshalb hier wiederholt die zwei ersteren, die Schlegel-Köster die letztere Partie.

Indem nun in dieser Saison die „Alceste“ als vierte

Gluckſche Oper aufs Repertoire kam, geſchah für uns inſofern ein bedeutender Fortſchritt, als dieſe Oper nur mit einheimiſchen Kräften beſetzt war, die ſich hier wiederum aufs beſte bewährten. Alle Mitwirkende thaten das möglichſte. Oberprieſter, Herkules, Evander und Apoll waren durch die Herren Roth, Pasqué, Knopp und v. Milde trefflich beſetzt; Chöre und Chorführerinnen (Frl. Wolf II. und Frl. v. Heimburg) griffen ſehr wirkſam ein, und unſere Kapelle löſte ihre Aufgabe unter Liſzts Meiſterleitung ganz tadellos. Die Ausführung der Ouverture war u. a. ein Meiſterſtück in feiner Ausarbeitung der Tempo- und Vortrags-Nuancen.

Das Glück und Verſtändnis der „Alceſte" beruht aber hauptſächlich auf der Trägerin der Titelrolle, die eine der anſtrengendſten dramatiſchen Aufgaben zu löſen hat, indem ſie nicht nur die Bühne in allen drei Akten kaum in einer Szene verläßt, ſondern auch fortwährend in den höchſten Affekten hoffnungsloſer Verzweiflung, des Abſchiedsſchmerzes, des Opfermutes und der Todesfurcht, ſich zu bewegen hat. Frau v. Milde übertraf ſich ſelbſt; ſie ſang und ſpielte über alle Erwartung glänzend, und erntete damit einen Beifall, der, in Anbetracht der klaſſiſchen, objektiven Ruhe (wie man die Beifallsfaulheit des Publikums zu nennen beliebt) der Weimeraner ſogar außerordentlich genannt werden muß. Sie wurde in beiden Vorſtellungen nach jedem Akt gerufen (was nicht einmal mehr im „Lohengrin" paſſiert) und überdies in jeder Arie wiederholt applaudiert. Hierin lag zugleich eine dankende Anerkennung für die Wahl und Aufführung des Werkes, die uns bewies, daß Liſzt (wie ſchon ſo oft) nicht allein der Kunſt, ſondern auch dem Publikum gegenüber einen äußerſt glücklichen Griff gethan hatte. Für Muſiker wird die Bemerkung noch von beſonderem Intereſſe ſein, daß „Alceſte" hier in größerer Vollſtändigkeit gegeben wird, als anderwärts zu geſchehen pflegt. Nicht eine einzige Arie war bei der erſten Vorſtellung geſtrichen. Die Oper iſt durch das Publikum ſelbſt zur Repertoire-Oper erklärt worden, — gewiß ein höchſt erfreuliches Zeichen eingehenden Verſtändniſſes. Es verlautet auch bereits, daß die letzte, noch fehlende große Gluckſche Oper „Iphigenie in Tauris" demnächſt bei uns erſcheinen ſoll, um den Cyklus zu vollenden.

„Alceſte" war faſt ein volles Vierteljahrhundert hier nicht

erschienen. Dieses Faktum wäre wohl den meisten unbekannt geblieben, wenn nicht unser neuer General-Intendant in seiner gewandten Weise bei Wiederaufnahme der Oper zugleich dafür gesorgt hätte, durch einige historische Notizen (über Entstehung und Bedeutung der Oper, über Glucks berühmte Dedikation, die ersten Wiener und Pariser, und die letzten Weimarer Aufführungen) — auf den neu gedruckten Textbüchern das musikalische Publikum au fait zu setzen. Diese Idee Dingelstedts ist so nachahmungswert, daß sie (ebenso wie die Angabe der Monats-Repertoire-Übersichten auf den Theaterzetteln) der allgemeinsten Verbreitung wert ist. Was könnte man dem zahlreichen Theaterpublikum auf den leeren Seiten der Theaterzettel und Textbücher nicht alles sagen — wie viel notwendige und wünschenswerte Dinge, um den zweifelhaften historischen Kenntnissen nachzuhelfen, um das ästhetische Urteil zu bilden und einen irre geleiteten Geschmack zu läutern! —

Indem ich jetzt zum Bericht über die erste neue Oper übergehe, welche die diesjährige Saison brachte — denn alle bisher genannten galten nur für neu einstudiert, wenn auch einige davon so gut wie neu zu nennen waren — befinde ich mich in einem Zustande, der dem ähnlich ist, wenn man über etwas sprechen soll, — was man nicht versteht.

Sie fragen erstaunt, ob denn etwa Gustav Schmidts Musik zur „Weibertreue" (oder „Kaiser Konrad vor Weinsberg") so hoch gegeben sei, daß man sie mit einmal hören nicht verstehen könnte? — Nein, Verehrtester, dieses weniger, sondern im Gegenteil: Gustav Schmidt hat sich hierbei auf einen Standpunkt begeben, den ich im Jahre 1858 nicht mehr verstehen kann. Wenn ich in Köln lebte, wo die geistreiche „Bäh-Oper" Hillers möglich war, oder in Stuttgart, wo eine Oper von Kücken möglich ist — wäre ich vielleicht naiv genug, mich an Schmidts „Weibertreue" noch zu erfreuen. Aber wie gesagt — in Weimar fehlt mir hierzu jeglicher Maßstab. Wir sind auch gar zu prätentiöse Menschen geworden. Das kommt von den überwundenen Standpunkten!

Sie wissen, Schmidt machte in den vierziger Jahren mit seinem „Prinz Eugen" einen Gutes versprechenden Anfang. Ich will zwar nicht behaupten, daß mir diese Oper, in welche das Volkslied mit Glück verflochten war, noch heute ebenso gefallen

würde, wie vor zehn Jahren*). Aber die „Weibertreue" war für Schmidt gewiß kein Fortschritt, sondern ein Rückschritt, und das ist schlimm. Die Erfahrungen, Lehren und Beispiele dieser letzten zehn für unsere Kunst so bedeutungsvollen Jahre sind an ihm offenbar spurlos vorübergegangen, und damit hat der Komponist sich selbst einen größeren Schaden gethan, als die gesamte deutsche Kritik seinem Werke jemals beifügen könnte.

Aus Anerkennung von Schmidts sonstigem erfreulichen Kunststreben, und seiner früheren bemerkenswerten Leistungen, enthalte ich mich jeder eingehenden kritischen Analyse. Ich überlasse dieses Geschäft anderen, die daran mehr Freude oder Interesse haben mögen. Für uns ist aber diese Richtung der Oper so vollständig überwunden, daß darüber kein Wort mehr zu verlieren ist. Um Ihnen vom Stil der Oper einen Begriff zu geben, sei bemerkt, daß die „Weibertreue" bedeutend unter dem Niveau der Nikolaischen „Lustigen Weiber" steht, die überhaupt in ihrem Genre, seit der Zeit ihres Bestehens, durch keine neuere Oper übertroffen sind.

Es existiert allerdings noch kein moderner deutscher Muster-Stil für die komische Oper. Der wäre erst noch zu schaffen. Nun ist zwar Schmidts Bestreben unverkennbar, sich einen selbständigen Stil zu bilden. Er sucht auch nach komischer Charakteristik, und trifft diese mitunter recht gut. Aber abgesehen von diesen Details ist er in der Richtung im großen und ganzen auf einen starken Holzweg geraten, den er ganz speziell Hrn. Riehl und dessen Faseleien vom Volkslied zu verdanken hat. Wir haben hier in der That ein praktisches Ergebnis der Riehlschen Volkslied-Theorie, einen dramatischen Segen der „Hausmusik" vor uns, weshalb ich keinen Augenblick zweifle, daß die Schmidtsche Oper in München, Augsburg und den umliegenden musikalischen Ortschaften sehr gefallen, wiederum infolge des Standpunktes — der leider mir gänzlich abhanden gekommen ist.

Ob die Oper dem Publikum von Weimar gefallen habe, oder nicht, läßt sich bis jetzt nicht bestimmt sagen, da die Aufführung eine Fest-Vorstellung zur Geburtsfeier der Frau Groß-

---

*) In Weimar kam sie unter Liszts Direktion am 27. Febr. 1849 zum erstenmal zur Aufführung.

herzogin-Großfürstin war, und an solchen Abenden jedes Beifallszeichen, das dem aufgeführten Werke gilt, unterbleibt. Doch glaube ich aussprechen zu können, daß die Musik im allgemeinen nicht mißfallen habe, was schon daraus zu schließen, daß Tanz- und Marschrythmen in großer Menge darin zu finden, die dem lieben Publikum stets in die Beine fahren. Das Urteil der weimarischen Musiker ist selbstverständlich ein anderes, als das des Publikums.

Darüber sind aber wohl alle einig, daß der Text verfehlt sei. Schmidt hat sich sein Buch selbst verfaßt. Er will freilich für keinen Dichter gelten (und das dürfte ihm auch schwer werden), aber da wir die Notwendigkeit nicht einsehen können, warum er sich seinen Text denn auf alle Fälle selbst verfassen mußte, so sehen wir auch die weitere Nötigung nicht ein, über die offenbarsten Unwahrscheinlichkeiten, Ungeschicklichkeiten und Trivialitäten dieses Kapellmeister-Textes gelinder zu urteilen, als über die von anderen komischen oder nichtkomischen Opern. Das drastisch Possenhafte verschiedener Situationen ist eher geeignet, abzustoßen, als anzuziehen, und wo sich wirklich komische Situationen finden, sind sie mit merkwürdigem Ungeschick und sehr wenig Delikatesse ausgebeutet worden. Überdies ist die Oper für den kleinen Stoff viel zu sehr gedehnt; doch wäre das ein Fehler, der sich durch Streichen verbessern ließe.

Eine Wiederholung der Oper, obgleich schon angekündigt, konnte bis jetzt noch nicht stattfinden, da Hr. v. Milde (der Träger der Hauptpartie Kaiser Konrads, die er wahrhaft glänzend durchführte) gleich nach der ersten Vorstellung erkrankte. Auch die anderen Partien waren trefflich besetzt: Frau v. Milde als Elsbeth und Frl. Wolf I. als Gundel waren vortrefflich; Hr. Caspari (Walter) und Hr. Roth (Martin) leisteten, (obgleich beide wegen Heiserkeit nur der letzten Hauptprobe beiwohnen konnten) unter Umständen das Möglichste; Hr. Knopp (Schneider) und Hr. Pasqué (Kapuziner) fanden willkommene Veranlassung, ihre Begabung für das Komische zu entfalten. Kapell-M. Schmidt dirigierte selbst, und schien von der Aufführung sehr befriedigt, deren Herstellung insofern ein Meisterstück für unsere Kräfte genannt werden kann, als diese dreiaktige Oper, infolge verschiedener hindernder Zufälligkeiten, in fünf Tagen fix und fertig einstudiert und in Szene gesetzt werden mußte, so zwar,

daß Donnerstag den 11. Februar die erste Korrekturprobe aus den noch nassen Stimmen, und Dienstag den 16. Februar schon die Aufführung in sehr befriedigender Weise stattfand. Dies zur Notiz für solche Opernbühnen, welche für dergleichen Werke Monate in Anspruch nehmen zu müssen glauben!

Obgleich die Schmidtsche Oper weder für Weimars Boden komponiert sein dürfte, noch hier überhaupt als Repertoirestück Wurzel fassen kann, finden wir es doch völlig gerechtfertigt, daß sie hier (überhaupt zuerst) gegeben wurde. Denn Gustav Schmidt ist ein geborner Weimaraner; er hat hier ein gewisses musikalisches Heimatsrecht, und seit seinem „Prinz Eugen" viele musikalische Freunde. Liszts anerkannte musikalische Liberalität gegen andere Komponisten bewährte sich also auch hier, trotzdem der Stil dieser Oper von der musikalischen Richtung, die er durch Wort und That vertritt, ungefähr nicht mehr verschieden sein dürfte, als etwa — die Riehlsche Hausmusik von Wagners „Lohengrin"! — Möge denn auch fernerhin jeder nach seiner Façon selig werden! —

VII.

Weimar, Oktober 1858.

Daß unsere vergangene Saison ausnahmsweise wenig neue Opern brachte — nämlich nur die „Weibertreue" von Schmidt und den „Traum einer Sommernacht" von Thomas — hatte seinen Grund in der langen Abwesenheit der Frau v. Milde von unserer Bühne. Aus demselben Grunde mußte das Einstudieren von Sobolewskis „Comala" und Wagners „Rienzi", die Wiederaufnahme von Berlioz's „Cellini" und anderes verschoben werden. Um so mehr haben wir für die jetzt begonnene Saison zu hoffen, und um so fleißiger war man im Neueinstudieren älterer Opern: „Alceste", „Schweizerfamilie", „Jakob und seine Söhne", „Johann von Paris", „Regimentstochter", „Wildschütz", „Barbier", „Doktor und Apotheker", „Jüdin" und „Oberon".

Über die neuen Opern kann ich kurz sein. Gegen Schmidts „Weibertreue" zeigte sich unser Publikum schon bei der zweiten

Aufführung so kalt, daß die Oper ad acta gelegt wurde. Desto besser für den Komponisten, wenn, wie wir gelesen haben, in Frankfurt, und bei sonstigen Aufführungen, der Erfolg sich günstiger gestaltet hat.

„Der Traum einer Sommernacht", Text nach dem Französischen von Karl Gollmick, Musik von Ambroise Thomas, ist keine Neuigkeit mehr. Die meisten Bühnen sind der weimarischen mit Aufführungen zuvorgekommen, weshalb eine nachträgliche Rezension ziemlich überflüssig. Thomas ist durchaus nicht ohne Talent; er hat Momente, die nicht nur den gutgeschulten, sondern auch den feinfühlenden, begabten Musiker kundgeben; aber leider sind das nur Momente, welche durch die Trivialitäten und Koketterien des neuen französischen Opernstils nur zu bald wieder verwischt werden. Hätte Thomas seiner inneren, besseren Natur folgen wollen oder können, so hätte er uns mit einer zarten, lyrischen Oper bereichert, die man immerhin gern wieder gehört hätte. Aber der leidige Wetteifer der jüngeren französischen Komponisten, Auber zu überbieten, hat auch Thomas gepackt und ihn zu Plattheiten verführt. Hieran leidet der erste Akt teilweise, der dritte durchgängig; der zweite ist offenbar der beste, sowohl dramatisch als musikalisch. Der Text bringt den alten Opernjammer in neuer Auflage; haarsträubende Unwahrscheinlichkeiten der Situationen, lächerliche Stillstandsepisoden, die nur da sind, um Gelegenheit zur Musikmacherei zu geben. Die Königin Elisabeth von England, während des ganzen ersten Aktes in einer Londoner Schenke inkognito, im zweiten Akt eine plumpe Geisterkomödie spielend; Shakespeare unterdes immer betrunken; Falstaff als bewegender Hebel der ganzen Handlung, obgleich er nichts als ein dummer, betrügerischer Parkaufseher ist, — daraus eine Apotheose Shakespeares, eine Heiligsprechung der Elisabeth zu machen, ist ein französisches Bühnenkunststück, über das man nur lachen kann, da „sittliche Entrüstung" hier übel angewandt wäre. — Gespielt und gesungen wurde sehr gut; Hr. v. Milde gab den Shakespeare so nobel und ideal als möglich; seine Trinklieder im ersten Akt, Arie und Duett mit Elisabeth im zweiten Akt (überdies die besten Nummern der Oper) waren die Glanzpunkte der Aufführung. Auch Frl. Wolf leistete in der schwierigen Partie der Elisabeth recht Gutes, der Komponist gab ihr hinreichende Gelegenheit,

sich im kolorierten Gesange auszuzeichnen. Die Partien des Falstaff (Hr. Roth), der Olivia (Frl. Baum) und des Latimer (Hr. Knopp) waren in den relativ besten Händen; kurz es war nichts versäumt, um die Oper nach Kräften zu heben, denn auch in der Ausstattung leistete man das möglichste. War trotzdem der Erfolg sehr mäßig, so ist Weimar ohne Schuld; man mag den Grund in Paris suchen.

Ein guter Gedanke Dingelstedts war es, unmittelbar nach der Thomasschen Oper den „Sommernachtstraum" von Shakespeare aufführen zu lassen, da in der Oper (allerdings auf die möglichst unwahrscheinliche und unverständliche Weise) die Motive entwickelt werden sollen, welche Shakespeare zu seinem „Sommernachtstraum" begeisterten. Allerdings wurde bei Zusammenstellung beider Werke Thomas durch Shakespeare-Mendelssohn erst in das rechte Licht gestellt, eine Beleuchtung, die seiner falschen Schminke sehr nachteilig ward.

Von den neu einstudierten Opern waren „Alceste", „Jakob und seine Söhne", „Johann von Paris", „Barbier", „Jüdin" und „Oberon" glückliche, teilweis sehr gelungene Repertoirebereicherungen. „Jakob und seine Söhne" zählt zu unseren besten Vorstellungen, da Knopp als Joseph, Roth als Jakob, Frl. Wolf als Benjamin und Hr. v. Milde als Simeon hier durchgängig an ihrem Platze sind; im „Johann von Paris" zeichnete sich unser Künstlerpaar v. Milde (als Prinzessin und Seneschall) besonders aus. Weniger gelungen war der „Barbier". „Jüdin" und „Oberon" wurden nur durch das Gastspiel von Frl. Carl möglich; erstere Oper befriedigte, sowohl in betreff ihrer, als der übrigen Leistungen, namentlich ist der Jude eine der besten Partien des Hrn. Caspari, und der Kardinal für Hrn. Roth besonders dankbar. — Dagegen war der „Oberon" eine ziemlich verfehlte Aufführung, offenbar übereilt, überdies mangelhaft inszeniert und die Partie der Fatime durch Frl. v. Heimburg ungenügend besetzt. Hierdurch wurden natürlich die Schwächen dieser Oper um so fühlbarer; der Gesamteindruck war ein unbehaglicher, Weber nicht günstiger. Es waltet ein eigner Unstern über „Oberon", ich erinnere mich nicht einer einzigen Bühnenaufführung, die vollkommen befriedigend gewesen wäre. Entweder fehlt es an der hier so nötigen Szenerie, oder die Besetzung einer Hauptpartie, oder Chöre und Ballett sind

mangelhaft; der Dialog stört stets und wird gewöhnlich noch geschleppt, oder zur Unverständlichkeit gekürzt ꝛc. — kurz ein tadelloses Ensemble scheint in keiner Oper schwerer, als in dieser zu erreichen. Selbst die Aufführungen in Dresden, die ich früher gehört habe, waren nicht durchgängig befriedigend. Eine Hauptschuld trägt wohl das Textbuch, das in seiner veralteten Form uns immer unerträglicher wird. Möchte doch ein tüchtiger Meister sich finden, der uns Recitative zum „Oberon“ komponierte, die ein gewandter, bühnenkundiger Dichter ihm schreiben und damit zugleich eine Umarbeitung des ganzen Textes vornehmen müßte. Möchten auch einige Klassiker über diese „Entweihung Webers“ Zeter schreien, das Publikum würde diesem Neuerer doch um so dankbarer sein, denn die Oper würde dem Repertoire dadurch zum zweitenmal geschenkt.

Wie sehr der musikalische Geschmack des Publikums an unserem Hoftheater vor dem manches anderen voraus ist, konnte man recht deutlich an Weigls „Schweizerfamilie“ sehen. Diese einst viel gerühmte und bewunderte Rühroper konnte es hier nur zu einer Vorstellung bringen, sie machte entschiedenes Fiasko und teilte dieses wohlverdiente Schicksal mit „Adrian von Ostade“. Welch eine Zeit war das, wo man diesen Weigl neben einen Beethoven stellen konnte! Bei solchen Gelegenheiten erkennt man den gewaltigen musikalischen Fortschritt, den das letzte Vierteljahrhundert gemacht hat, recht dankbar an. — Dittersdorf mit seiner zwar hausbackenen, aber doch gesunden, naiven Komik aus der Zopfzeit steht uns wahrlich näher, als jene schweizergebackene Sentimentalität. Sein „Doktor und Apotheker“ wurde gern wieder einmal gesehen, obgleich er uns musikalisch so fern als möglich steht. Hr. Franke, seit 40 Jahren Mitglied der weimarischen Bühne, war ein prächtiger Apotheker, ein Exemplar, wie es die moderne Welt nicht mehr aufzuweisen hat. Schade, daß unser Kunstveteran Genast durch Krankheit verhindert war, den Doktor zu singen. Die jungen Mitglieder waren im Zopfstil natürlich nicht heimisch und neigten deshalb zu Übertreibungen. — Der „Wildschütz“ war eine recht gute Vorstellung, die man öfter hätte repetieren sollen. Nächst dem „Zar und Zimmermann“ verdient wohl diese Oper am meisten, Lortzings Gedächtnis unter uns lebendig zu erhalten. Daß so wenig Bühnen sie auf dem Repertoire haben, ist bei dem großen Mangel

an nur leidlichen komischen Opern der Neuzeit zu verwundern. — Die „Regimentstochter" lief nebenher, ohne ihre alte Zugkraft noch zu bewähren. Sie hat ihren Ruhm dahin.

Über die neuen Singspiele ist wenig zu sagen. Von einigem Interesse war eigentlich nur das Rodenberg-Goltermannsche Singspiel: „Ehen werden im Himmel geschlossen".

Rodenberg ist zu den besseren jungen Schriftstellern, Goltermann zu den anständigen jüngeren Musikern zu zählen. Aber dieses Interesse war nur vor der Vorstellung, nicht mehr nach derselben rege, denn man hatte von beiden Autoren mit Recht Besseres erwartet. Der Text ist teils mehr als naiv, teils langweilig, und die Musik, obzwar immer noch gehaltvoller als jener, konnte bei jeglichem Mangel an poetischer Inspiration sich natürlich auch nicht über das Niveau des Mittelmäßigen erheben. Unbegreiflich ist hierbei nur die Lobhudelei der Presse, welche diesem verunglückten Produkt, wenn wir nicht irren zuerst aus Frankfurt, voranging. Die Kameraderie hatte hier wieder einmal das möglichste im Poussieren geleistet, aber glücklicherweise hält dieser Leim niemals lange. Es ist nicht das erste Mal, daß wir beobachten, wie sich Frankfurt dadurch auszeichnet, „Meisterwerke" zu erfinden und auszuposaunen, die von der übrigen Welt schließlich für das Gegenteil erklärt werden. Auch der Thomassche „Traum einer Sommernacht" war eine Frankfurter Erfindung. Es bleibt uns in solchen Fällen nur die Alternative, entweder den Frankfurter Geschmack oder die Frankfurter Presse für unzurechnungsfähig zu erklären.

„Die Fischerin" und „Saalnixe" waren zwei Reliquien aus der Polterkammer des 18. Jahrhunderts, die man jenen auftischte, welche bei ihrer grenzenlosen Bewunderung von „Weimars Glanzzeit" nicht glauben wollen, daß der musikalische Geschmack an Weimars Musenhof noch in den Windeln lag, als Goethe schon ein Riese war. Jetzt wird ihnen der Glaube wohl in die Hand gekommen sein. Aber ohne Kämpfe ging es nicht ab; Alt- und Neu-Weimar gerieten sich dabei gehörig in die Haare. Die „Saalnixe" wurde an ihrem letzten Lebenstage noch zur Eris, und warf zum Abschied ihren Zankapfel in Presse und Publikum. Da nämlich diese anderwärts als „Donauweibchen" von Schulkindern noch immer bewunderte Matrone einer Opern-Travestie so ähnlich sieht, wie ein Ei dem anderen, ließen sich die Schauspieler, und

namentlich unser Komiker Hettstedt, mehr gehen als gewöhnlich; aus einer schauerlichen Geisterszene machte letzterer eine komische Parodie, und gab somit den Gespensterspuk dem Gelächter preis. Das nahmen aber die Altweimaraner gewaltig übel. In ihrem Zorn, daß man jetzt verlachte, was sie einst bewunderten, wiesen sie darauf hin, daß es ja Goethes Schwager Vulpius gewesen sein, der dieses „Werk" geschrieben, und daß es Goethe in höchsteigner Person gewesen sei, der es in Szene gesetzt habe! Mit dieser Parole sticht man aber in Weimar allemal in ein Wespennest! — Unklugerweise hatte sich Hettstedt hinreißen lassen, nicht nur seine Rolle allgemein zu travestieren, sondern in sein Extempore auch zwei weimarische Litteraten durch handgreifliche Wortspiele hinein zu ziehen. Das war ein strategischer Fehler. Denn hierdurch bekamen die Gegner eine Waffe in die Hand; man warf sich mit sittlicher Entrüstung auf diese „Persönlichkeiten", und alle, die sich über das Fiasko der „Saalnixe" schwer geärgert hatten, gaben nun vor, nur durch jene Angriffe auf diese „ehrenwerten Männer" beleidigt zu sein. Ihre Verteidiger wuchsen wie Pilze hervor, sogar ein Buchdrucker ging unter die Rezensenten und warf sich zum Wortführer für jene „Schwergekränkten" auf, als ob diese von der gütigen Natur nicht ein hinlängliches Mund- und Schreibwerkzeug erhalten hätten, um für sich selbst zu reden.

Ich habe dieses Vorganges hier umständlicher Erwähnung gethan, als ein kleinstädtischer Lokalklatsch eigentlich wert ist, weil die Debatte durch den unmittelbar darauf folgenden Theaterschluß damals zwar vertagt, aber noch keineswegs beendet wurde. Im Gegenteil spielt die Geschichte noch immer fort, nur unter Metamorphosen, welche Konsequenzen jenes ersten Zusammenstoßes, für den Auswärtigen aber nicht leicht zu durchschauen sind. Man hat ja sogar auswärtige politische Zeitungen, z. B. die Deutsche und Augsburger „Allgemeine", mit ins Gefecht gezogen, und die Opposition, die sich gegen Dingelstedt dort und anderwärts breitmachen will, ist nichts als eine indirekte Folge der am Gelächter verschiedenen „Saalnixe". Um dies zu verstehen, muß man aber zwischen den Zeilen lesen können, und hierzu war es nötig, einen kurzen Kommentar zu geben.

* * *

Von all diesen alten und neuen Neuigkeiten dirigierte Liszt nur die „Alceste“. Die übrigen wurden zum größten Teil von Stör geleitet, der Thomassche „Traum einer Sommernacht“ war die erste neue Oper, welche Lassen als Musikdirektor einstudierte und mit Umsicht und Erfolg dirigierte; auch den „Barbier“ hatte er neu einstudiert. Liszt dirigierte während der ganzen Saison nur an 10 Abenden: „Fidelio (zweimal), „Alceste“ (zweimal), „Lohengrin“ (zweimal), „Tannhäuser“ und „Hugenotten“ (je einmal), und die zwei Konzerte von Sivori und zur Mozart-Feier.

In den beiden letztgenannten Opern brachte Liszt einige Neuerungen an, die sich als sehr glücklich erwiesen. Beim Einstudieren der „Hugenotten“ war man hier sorgfältiger verfahren, als an den meisten anderen Bühnen; Liszt strich möglichst wenig, und so zeigten denn die „Hugenotten“ bei uns eine Vollständigkeit der Aufführung, die dem Gesamteindruck sehr günstig war. Wir hörten hier den ersten und dritten Akt zum erstenmal in seiner ganzen Ausdehnung und erfreuten uns an vielen, für uns neuen Details. Hierdurch wurde aber die Oper natürlich länger, als gebräuchlich, und strengte die Sänger an. Deshalb kam Liszt auf den Gedanken, die „Hugenotten“ in 4 Akten zu geben, indem er die vier ersten Akte in voller Ausdehnung beibehielt, dagegen den fünften, schwächsten, bis aufs Finale strich, das er dem vierten Akte unmittelbar anfügte. Nach dem Schluß des großen Duetts im vierten Akt fällt Valentine nicht ohnmächtig nieder, sondern stürzt dem Geliebten nach: Verwandlung, sofortiger Eintritt der Mordszene, welche die Vereinten, ohne vorherige Nottaufe mit Parademarsch-Trio, schleunigst zum Tode befördert. Das war ein „kühner Griff“, der uns sehr wohlthätig berührte. Leider hat man ihn wieder aufgegeben, seitdem Liszt die „Hugenotten“ nicht mehr dirigiert. Jetzt sind die alten fünf Akte, mit den anderwärts üblichen mörderischen Strichen, wieder hergestellt.

Der „Tannhäuser“ wurde in letzter Saison von Liszt zum erstenmal mit dem neuesten (dritten) Schluß gegeben. Der Schlußchor der jüngeren Pilger, nach der neuen Wagnerschen Bearbeitung, wurde eingeführt und das Wiedererscheinen der Venus im dritten Akt, das in der ersten Bearbeitung nicht zu finden ist, beibehalten.

Wie man sieht, hat Liszt sich nur noch „die Flamme vorbehalten“, die musikalischen Spitzen der Saison, läßt aber im übrigen seine Freunde frei gewähren, und mischt sich weder in das Repertoire, noch in die Details jener Aufführungen, die er nicht leitet. Auch dies hervorzuheben, ist keineswegs überflüssig, da man auswärts vielfach der Meinung ist, es könne hier keine Oper aufs Repertoire kommen, keine Aufführung über die Bretter gehen, ohne Liszts Willen und Einfluß. Wenn dem so wäre, möchte ich wissen, wo er Zeit zum Komponieren, zum Unterrichtgeben, zu schriftstellerischen Arbeiten, zu seinen Reisen und zu all den tausend Abhaltungen hernehmen sollte, die ihn jahraus jahrein in Anspruch nehmen. Wir bedauern zwar oft, daß sich Liszt mehr und mehr vom Dirigieren zurückzieht, wir sehen aber die Notwendigkeit davon ein, da seine Mission nicht dem Weimarischen Hoftheater allein, sondern der ganzen musikalischen Welt gilt. Überdies ist die entente cordiale zwischen Intendanz und Kapellmeister bis jetzt eine anscheinend so zufriedenstellende, daß Liszt die Oberleitung der Oper Dingelstedt ganz überläßt. Hält Liszt eine neue Oper der Aufführung wert und empfiehlt sie zur Annahme, so wird Dingelstedt in allen Fällen, wo einer Inszenierung aus technischen Gründen für den Augenblick keine Hindernisse entgegenstehen, selbst dann die Annahme nicht verweigern, wenn voraussichtlich die Kasse keine glänzenden Geschäfte damit machen kann. Und im übrigen kann es Liszt sehr gleichgültig sein, welche längst bekannte und anerkannte Opern man für das Monatsrepertoire aussucht, da er einerseits die künstlerische Leitung in gewandten Händen weiß, und anderseits nur solche Werke dirigiert, wozu er besondere Neigung hat. Man möge nie vergessen, daß Liszt nur Kapellmeister im außerordentlichen Dienste ist, und in den Geschäftsgang sich nie gemischt hat.

VIII.

Weimar, Dezember 1858.

Carlyle hat in seiner Geschichte Friedrichs des Großen sehr treffend bemerkt, daß der große Preußenkönig seinem kleinen Staate keinen so gewaltigen Aufschwung hätte geben, daß

er keine so welterschütternden Unternehmungen, trotz seines Genies und Glückssterns, hätte durchführen können, wenn er nicht einen gefüllten Staatsschatz und ein trefflich eingeübtes Heer vorgefunden hätte, mit dem er sofort operieren, Bresche schießen und nachrücken konnte. — Unsere Aufführungen der neuen Opern „Comala“ von Sobolewski und „Barbier von Bagdad“ von Cornelius regten mich zu einer ähnlichen Betrachtung an. Beide, rasch hintereinander folgend, bewiesen, welche geistig bedeutende, produktive Köpfe der neuen Schule zur Verfügung stehen; wie der musikalische Umschwung bereits in Fleisch und Blut der Gegenwart übergegangen ist, und wie sicher und energisch der von dem Triumvirat Berlioz, Liszt Wagner, neu gebahnte Weg von ihren Anhängern und Nachfolgern betreten, verteidigt und behauptet wird. Wären diese drei großen Geister allein geblieben, hätten sie unter den Mitlebenden nicht auch Mitstrebende erwecken können, so wäre zwar ihre eigene Bedeutung dadurch um nichts geschmälert worden, aber es stand dann für viele vielleicht doch in Frage, ob sie überhaupt Schule machen, ob sie Nachfolger haben könnten, kurz, ob die Zukunft der Musik auch wirklich so unzweifelhaft auf ihnen ruhe, wie wir von jeher behaupteten und vertraten. Jetzt aber ist das für uns keine Frage mehr. Die Succession ist gesichert, ein Regierungswechsel ist nicht mehr zu befürchten, denn es sind Erben vorhanden, und zwar geistige Erben, die nicht etwa noch in den Windeln liegen, sondern als Männer, mit eigenen Waffen selbständig gerüstet, sich in die Schußlinie stellen, die Fahne der Fortschrittspartei in der Hand.

Ich hatte noch nie eine Note von Sobolewski gehört, ich weiß daher nicht, wie sich seine früheren Opern zu seiner neuesten, „Comala“ verhalten — so viel wissen wir aber jetzt, daß er einer der Unseren ist in jenem besten Sinne, der einen gereiften Mann nur zieren kann. Sobolewski ist eine künstlerische Individualität — das ist in unserer Zeit des Schwankens und Nachbetens schon außerordentlich viel. Er ist aber nicht eine naiv schaffende Individualität, sondern er schafft mit Bewußtsein, mit Überzeugung, indem er das, was in der Kunst um ihn her vorgeht, erst prüfend beobachtete, dann aber in sich aufnahm und verarbeitete, soweit seine Natur dies gestattete.

Sein Werk ist eine Konsequenz der Wagnerschen Rich-

tung; es ruht zum Teil auf den im „Lohengrin" durchgeführten Prinzipien, und gehört somit in den Entwickelungskreis unserer musikalisch-dramatischen Reformbewegung. Die Oper ist die überlegte That eines erfahrenen, gewandten Musikers, der aus dem alten Opernstil zum neuen sich durcharbeitet.

Eine vollkommen gereifte und abgeklärte Arbeit ist sie noch nicht, ebensowenig eine völlig selbständige; aber das Unklare und Unfertige des Stils ist nur in dem Mangel an Mut zu suchen, welcher den Tondichter abhält, das von ihm als das Richtige erkannte rücksichtsloser durchzuführen, und dadurch noch entschiedener mit der alten Operntradition zu brechen. Er hat sich zu Konzessionen verleiten lassen, die notwendig zu Inkonsequenzen führen mußten. Aber auch diese Schwächen hatten für uns Interesse, weil sie klar bewiesen, daß es im neuen Opernstil nur noch ein Entweder — Oder gibt, aber keinen diplomatisierenden Vermittelungsweg. Obgleich „Comala" ganz unzweifelhaft erst nach dem „Lohengrin" komponiert wurde, muß sie dennoch ihrem schwankenden Charakter nach vor diesem rubriziert werden. Sie ist in ihrem Übergangsstil am nächsten mit dem „Fliegenden Holländer" verwandt; hier wie dort ein Kampf zwischen dem rhythmischen und deklamatorischen Prinzip, zwischen der alten melodischen Periode und der neuen frei entwickelten dramatischen Phrase.

Das dramatische Interesse in der Sobolewskischen Oper ist natürlich geringer, als bei den Wagnerschen. Es fehlt der Dichtung die strenge Einheit, die logische Konsequenz des dramatischen Baues, es fehlt ihr das sie geistig durchdringende und sie tragende höhere Prinzip, welches die Wagnerschen Dichtungen so einzig macht. Diese Mängel gehen teilweis aus dem Stoffe hervor, dessen rein epische, mit lyrischen Momenten durchflochtene Natur der dramatischen Fassung widerstrebte. Sobolewski half sich durch Einflechten von Episoden, welche in ihrer Isoliertheit die Anlage zwar breiter, aber um nichts konziser machten. Im Gegenteil stellte sich bei der ersten Aufführung unzweifelhaft heraus, was Liszt schon bei den Proben erkannt hatte, daß der ganze zweite Akt nicht nur unwesentlich sei, sondern dramatisch und musikalisch sogar hinderlich für den Gesamteindruck wirkte. Da man nun überdies in Erfahrung gebracht hat, daß der zweite und vierte Akt von Sobolewski erst nachkomponiert

worden, indem die jetzt fünfaktige Oper früher weit angemessener nur aus dreien bestand, so wird Liszt bei den folgenden Aufführungen jene eingeschobenen zwei Akte wieder beseitigen, wodurch die Oper an Einheit des Stils und der Wirkung wesentlich gewinnen muß. Auch das zu sehr ins gemütlich Bürgerliche herabgezogene Ende bedarf eines mit der Ossianschen Dichtung mehr übereinstimmenden, tragischeren Abschlusses.

Weit höher als die Dichtung steht die Musik. Sie ist voll Feinheiten, sowohl in harmonischer, wie melodischer Beziehung; in ersterer wetteifert sie mit den Besten, in letzterer hat sie das eigentümlich Reizvolle des nordischen Volksliedes nicht als zufällige Beigabe, sondern organisch und bewußtvoll in sich aufgenommen und verarbeitet. Die Instrumentation ist wirksam, merkwürdig durchsichtig und diskret gehalten, oft nur auf ein oder zwei Soloinstrumente reduziert, an geeigneten Stellen aber die Massenwirkung durchaus nicht verschmähend. Den Chören ist eine bedeutendere Rolle zuerteilt, als in den meisten neueren Opern. Hierin differiert der Komponist wesentlich mit dem neuesten Wagnerschen Grundprinzip. Was den Sobolewskischen Phrasen aber mangelt, ist der langatmige Erguß, die schwungvolle Breite, die hinreißende Leidenschaftlichkeit der Wagnerschen. Im Charakter der thematischen Erfindung und Durchführung erinnert Sobolewski mehr an Schumann.

Die Aufführung unter Liszts Direktion war sehr gelungen: Frau v. Milde eine reizende Comala, Hr. v. Milde ein prächtiger Fingal, Hr. Caspari als Hidallan nach Kräften wirksam. Die Episoden des Frothal (Hr. Knopp) und der Leda (Frl. Wolf) waren trefflich vertreten, ebenso die Partie des Barden Ullin durch Hrn. Roth. Unsere Sänger lösten ihre durchweg schwierigen Aufgaben musterhaft, die schweren Chöre gingen vorzüglich, unsere Kapelle stützte und trug das Ganze mit gewohnter Meisterschaft. Auch die Inszenierung war sehr gut — kurz, ich wünschte der Komponist hätte der Aufführung beiwohnen können, er würde seine Freude an der Darstellung gehabt haben. Das Publikum nahm die Oper mit sichtlichem Interesse auf und lohnte die Träger der Hauptpartien durch wiederholten Beifall, Frau v. Milde durch Hervorruf.

Über Cornelius' Oper der „Barbier von Bagdad", welche

am 15. Dezember hier zum erstenmale in Szene ging, und einerseits ebenso lebhafte Zustimmung fand, als anderseits die Opposition der Gegner schärfer als je hervorrief, wird Felix Dräseke ausführlich referieren, der bereits bei den Proben hier anwesend war. Ihm räume ich mit Vergnügen das Feld.

Liszts Rücktritt von der Weimarer Bühne.

Weimar, im Januar 1859.

Die Zeitungen sind jetzt vielfach mit der Besprechung der — leider zu bestätigenden — Thatsache beschäftigt, daß Liszt von der Direktion der Weimarischen Oper sich zurückgezogen hat. Da der beklagenswerte Vorfall im verschiedensten Lichte aufgefaßt worden ist, sind wir berechtigt, auch unsererseits eine Meinung aufzustellen, welche der Wahrheit näher kommen dürfte, als vieles darüber Gesagte, ohne behaupten zu wollen, hiermit schon alle Gesichtspunkte dieser Angelegenheit erörtert zu haben.

Zuvörderst hat man ins Auge zu fassen, daß Liszts Stellung in Weimar die eines Kapellmeisters der Hof-Konzerte ist, wozu er bereits 1842 (also vor 17 Jahren) ernannt wurde; daß folglich seine Mitwirkung bei der Direktion der Oper immer eine freiwillige war, und die Wahl der Werke, die er dirigierte, von ihm allein abhängig blieb. Als er nach der Aufführung des „Barbier von Bagdad" erklärte, daß er nunmehr sich beim Theater nicht mehr beteiligen werde, trat also keine Änderung in seiner Stellung ein, und von einer Demission im gewöhnlichen Sinne des Wortes kann gar nicht die Rede sein. Zu keiner Thätigkeit am Theater verpflichtet, kann er diese ruhen lassen und wieder aufnehmen, je nach Umständen. Ein kurzer Überblick seiner Wirksamkeit als Kapellmeister wird uns eine Aufklärung über seinen jetzigen Entschluß geben.

Als Liszt im Februar 1849 den „Tannhäuser“ in Weimar gab, stellte er sich damit sogleich an die Spitze der musikalisch-reformatorischen Bewegung, die seitdem so wesentlich sich ausgebreitet, vervielfältigt und befestigt hat. Jedes bedeutende neuere Werk hat von jenem erfolgreichen Moment an bei Liszt eine wohlwollende, ermunternde und fördernde Aufnahme gefunden, wobei er sich jedoch nicht geweigert hat, auch solche dramatische und Konzert-Werke aufzuführen, welche sich der Anerkennung früherer Zeiten, oder des gegenwärtigen Interesses zu erfreuen hatten. Er dirigierte schon in Weimar eingebürgerte Repertoire- und Konzertstücke, wie: „Freischütz“, „Don Juan“, „Fidelio“, „Messias“ von Händel, Stücke von Bach, Palestrina, Lotti, Symphonien von Mozart und Beethoven u. a.; er ließ neu einstudieren und inszenieren: „Wilhelm Tell“, „Robert der Teufel“, „Cortez“, „Wasserträger“, „Alceste“, „Armide“, „Euryanthe“ u. a. Sein Hauptstreben war aber darauf gerichtet, Werke in Weimar einzuführen, die dort noch nicht bekannt waren, wobei er den Hauptaccent auf die erste Aufführung vollständig neuer Werke legte. In der ersteren Kategorie finden wir: „Die Hugenotten“ von Meyerbeer, „Graf Ory“ von Rossini, „Favoritin“ von Donizetti, „Ernani“, „Die Foscari“, „Trovatore“ von Verdi, „Orpheus“ und „Iphigenie“ von Gluck (letztere nach Wagners Bearbeitung), „Martha“ von Flotow, „Toni“ vom Herzog von Gotha, „Faust“ von Spohr, „Cellini“ von Berlioz, „Genoveva“ von Schumann, „Tannhäuser“ und „Fliegender Holländer“ von Wagner. In der zweiten Kategorie begegnen wir: „Lohengrin“ von Wagner, „Manfred“ von Schumann, „Alfonso und Estrella“ von Schubert, den „Nibelungen“ von Dorn, drei Operetten von Hoven, einer von Saloman, „Klein Karin“ von Hartmann, den „Sibirischen Jägern“ von Rubinstein, den „Weibern von Weinsberg“ von Schmidt, dem „Barbier von Bagdad“ von Cornelius, „König Alfred“ von Raff, „Landgraf Ludwigs Brautfahrt“ von Lassen, „Comala“ von Sobolewski, seinem eigenen „Prometheus“. Diese Namen bezeugen, wie wenig einseitig in der Wahl, wie gastfreundlich und liberal für jede Richtung in der Kunst Liszt gewesen ist; wie wenig man ihm den Vorwurf machen darf, daß er zu gunsten der ihm nahe verwandten und sympathischen Tendenzen die übrigen opferte. — In Kon-

zerten wurden unter seiner Leitung aufgeführt: „Elias", „Lobgesang", „Loreley", „Athalia", „Walpurgisnacht" von Mendelssohn, „die Neunte" von Beethoven, Requiem von Mozart, „Faust" (dritter Teil) von Schumann, sein eigener „Faust" „Mose" von Marx, „Das verlorene Paradies" von Rubinstein, „Winfried" von Engel, „Vinvela" von Sobolewski, Liszts Cantate „An die Künstler", „Die Kindheit des Herrn", „Faust", „Romeo und Julie" von Berlioz; Ouverturen und Symphonien von Mendelssohn, Gade, Hiller, Schubert, Schumann, Beethoven, Mozart; „Faust" von Wagner, „Hamlet" von Joachim, „Julius Cäsar" von Bülow, „Frühlingsphantasie" von Bronsart, „Jóta Arragonese" und „Scherzo" von Glinka, Konzert-Ouverture von Fétis, „Harold", Symphonie phantastique, „Lear", „Corsar", „Vehmrichter" von Berlioz; von seinen eigenen symphonischen Dichtungen neun.

Gewiß haben wir noch viele Produktionen von Werken übergangen, die auf Liszts Wunsch und Empfehlung in Weimar zur Darstellung kamen, einige unter Direktion der Komponisten, in der größten Mehrzahl aber unter der seinigen. Wenn man nun in betracht zieht, daß es in Weimar keine regelmäßigen Konzerte gibt und höchstens einigemale in jeder Saison solche zufällig veranlaßt werden, kann man erst vollständig würdigen, mit welch unermüdlichem Streben Liszt dafür besorgt war, allen Kompositions-Gattungen und -Richtungen, wie allen Virtuosen der Gegenwart, Rechnung zu tragen und den zukommenden Platz ihnen zu wahren. Er brach mit dem Vorurteil, daß Deutschland sich nicht anmaßen dürfe, in der Oper sein eigenes Urteil sich zu bilden, und nur mit den in Italien und Paris anerkannten Werken sich zu begnügen habe; ohne den relativen Wert dieser letzteren zu leugnen, suchte er doch vor allem den einheimischen Kräften einen Boden zu gewinnen. Gegen ein anderes allgemeines Vorurteil nicht minder sich erhebend, machte er sich zum Prinzip, den Lebenden volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

So lange Liszt glauben konnte, daß sein Einfluß auf die Weimarer Verhältnisse ihm gestatte, für alle ernststrebenden, wenn auch noch unbekannten Talente, eine Frei- und Pflegestätte zu schaffen, bemühte er sich, ihnen diese Gastfreundschaft zu erweisen, die sie leider nur zu selten anderswo fanden. Obschon seine

Wirksamkeit öfters gehemmt, eingeschränkt und von vielen Seiten begrenzt war, hat er sie dennoch ruhig und geduldig zehn Jahre hindurch fortgesetzt. Aber von dem Augenblicke an, wo eine verletzende und unanständige Opposition, wie sie sich bei der Aufführung des „Barbiers" von Cornelius zeigte, zur Geltung gebracht und geduldet werden konnte, trat er zurück. Denn woher diese Opposition auch kommen, aus welcher Quelle sie auch fließen mochte — solchen Werken gegenüber, die er für würdig hielt, aufgeführt und angehört zu werden, hatte sie Liszt nicht zu dulden. Wer wollte ihm das Bewußtsein streitig machen, daß er berechtigt sei, die Wahl solcher Werke zu bestimmen? Seine Funktionen weiter auszuüben, indem er sie auf die banale Aufgabe des Taktierens nur solcher Kompositionen reduzierte, die anderswo und durch andere bereits akkreditiert sind, konnte nicht die Aufgabe eines Liszt sein! Von ihm durfte man nicht erwarten, daß er seine ganze künstlerische Bedeutung, seine innigsten Überzeugungen und die hohe Achtung, die er in der Kunstwelt genießt, hierdurch gleichgültig opfern sollte! Und wer sich dennoch dieser beschränkten Ansicht vorlauterweise hingegeben haben sollte, der — hatte sich eben getäuscht. Liszt antwortete, wie immer, so auch hier — durch Thaten!

Liszt in Weimar*)

als Dirigent und Komponist.

(1855.)

I.

Es war ein kühner Gedanke, den Künstler, der unsern Weltteil im Triumph durchzogen und den ganz Europa den Seinigen zu nennen gewohnt war: in dem kleinen, stillen Weimar zu fesseln, und ihn dort dauernd festzuhalten. — In der Mission, große Geister in ihren Mauern zu vereinen, waltete von jeher ein eigner Glücksstern über der idyllischen Thüringer Residenz. Ihre Fürsten verstehen es, den hohen Adel des Geistes zu erkennen, zu ehren, die neuen Bahnen dem Genie zu ebenen, indem sie seinem Schöpferdrange eine geeignete Wirksamkeit zu schaffen und entsprechende Hilfsquellen zu öffnen suchen.

Liszt war, nebst Paganini, der einzige Künstler gewesen, welcher es hatte wagen können, in seinen Konzerten nur sich zu bringen; welcher die Abwechselung in Orchester-, Virtuosen- und Gesangsvorträgen, die Mannigfaltigkeit verschiedener Kunstgattungen, an die das Publikum sich gewöhnt hatte, aufheben durfte, um

---

*) Zur Liszt-Biographie in den „Komponisten der neuern Zeit“, herausgegeben von W. Neumann (Bussenius).

eine künstlerische Mannigfaltigkeit in der Einheit an ihre Stelle zu setzen.

Wenn Liszt am Konzertflügel erschien, schuf er ihn zum vollstimmigen Orchester oder zum zarten Sänger, je nach seinem Willen; von ihm berührt, erklangen die Saiten des früher als gesanglos und farblos bekannten Instrumentes in voller Kraft oder süßer Weichheit. Und keiner beklagte den Mangel des Orchesters, wenn er die Symphonien in C moll und A dur, oder die Pastoral-Symphonie von Beethoven; die Ouvertüren zu „Oberon" und „Freischütz" oder die „Jubel-Ouvertüre" von Weber; die Tell-Ouvertüre von Rossini, oder Berlioz' Ouvertüren zu den „Vehmrichtern" und zu „Lear" — von ihm zuerst in „Partitions du Piano" umgeschaffen — durch den Konzertsaal ertönen ließ. Und keiner vermißte den Gesang der menschlichen Stimme, wenn der „Erlkönig" von Franz Schubert, oder dessen „Schwanengesang", wenn Beethovens „Adelaide" oder „An die ferne Geliebte", wenn Rossinis „Soirées musicales" — oder sonst eins der unzähligen Lieder, die Liszt zuerst „transskribiert", d. h. für das Pianoforte umgeschaffen hatte — von seinem Flügel gesungen wurden.

Um so bedeutender war der Plan, diesem Geist, der in sich eine eigene Welt der Töne trug, Veranlassung und Mittel an die Hand zu geben, als Chef einer Kapelle ein Orchester und eine Opernbühne zu leiten! — Liszt, der Fürst unter den Virtuosen, welcher sein Instrument zu einem Orchester umgeschaffen hatte, wurde durch den Fürsten Weimars dafür gewonnen, sein Orchester in die Geheimnisse seiner Virtuosität einzuweihen.

Dies war die nächste Veranlassung, daß Liszt das kleine Weimar, mit seinen bescheidenen Mitteln, zum Zentralpunkt seiner ferneren Thätigkeit erwählte.

Es war im Oktober des Jahres 1842, als Liszt, auf seiner Kunstreise mit Rubini, in Weimar eintraf und, einer Einladung des Großherzogs folgend, am 23. Oktober (am Tage nach seinem 31. Geburtstage) in dem großen Hofkonzert mitwirkte, welches einen Teil der Festlichkeiten bildete, die zur Feier des Einzugs des jungen jetzt regierenden Fürstenpaares, des Erbgroßherzogs und seiner Gemahlin, einer holländischen Prin-

zessin, in Weimar stattfanden. In jenen festlichen Tagen — zu denen auch ein weiteres Konzert gehörte, welches Liszt (am 29. Oktober) mit Rubini im Theater zu milden Zwecken veranstaltete — entschied es sich, daß Liszt an Weimars Hof bleibend gefesselt werden sollte. Er verließ die Stadt als Ritter des weimarischen Hausordens vom weißen Falken, und wenige Tage nach seiner Abreise wurde in der offiziellen Zeitung Liszts Ernennung zum Großherzogl. Hof-Kapellmeister im außerordentlichen Dienst bekannt gemacht.

Liszt hatte hiermit zunächst nur die Verpflichtung übernommen, von Zeit zu Zeit an den weimarischen Hof zurückzukehren und dort eine Reihe von Hofkonzerten zu leiten. Doch schon im ersten Jahre seiner Wirksamkeit that er mehr als das, wie es überhaupt in Liszts Natur liegt, das, was er einmal erfaßt, auch vollständig durchzuführen. Im Dezember 1843 kam Liszt bereits wieder nach Weimar und trat seine Funktion als außerordentlicher Hofkapellmeister an. Er veranstaltete und leitete in der Zeit von Ende Dezember 1843 bis 18. Februar 1844 vier große Hofkonzerte und vier Kapellkonzerte (im Theater), die er durch sein Spiel noch interessanter machte.

Es hatte sich das Gerücht verbreitet, er werde seine Funktionen mit der Aufführung von drei großen Werken eigener Komposition, einer „Symphonie", einer „Hymne" und eines Pianoforte-Konzerts, antreten, und die Erwartungen darauf waren sehr gespannt. Indessen zog es Liszt vor, seine Wirksamkeit als Kapellmeister nur durch Aufführung von Werken anderer Meister zu eröffnen. — Zur Aufführung kamen: von Beethoven die Symphonien in C moll, A dur und Eroïca, die Musik zu „Egmont" und Ouvertüre zu „Leonore"; von Berlioz die Ouvertüre zu König „Lear"; von Franz Schubert die C dur-Symphonie; von C. M. v. Weber die Ouvertüre zu „Oberon" und die „Jubel-Ouvertüre". Von einheimischen Komponisten führte er Lobe (aus Weimar) mit der Ouvertüre zu der „Flibustiern", und Lambert (in Gotha) mit einer Konzert-Ouvertüre, Chelard (in Weimar) mit einer Orchester-Phantasie vor. — Liszt selbst spielte in diesen Konzerten Hummels Konzert in H moll, Hummels Septett, C. M. v. Webers Konzert in F und einige eigene Kompositionen, ohne jedoch von sich diesmal Neues zu bringen.

Interessant ist es, ein Urteil aus damaliger Zeit über den

ersten Eindruck zu vernehmen, den Liszt als Dirigent auf das Weimarer Publikum machte. In einem vermutlich von Lobe herrührenden Referate der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (vom 6. März 1844) heißt es:

„Liszts Eintreten in das weimarische Musikleben konnte nur die erfreulichsten Hoffnungen erwecken, und sie haben bereits angefangen, sich zu realisieren. Liszt hat ein tiefes Verständnis aller der Werke gezeigt, die er bis jetzt in seinen Konzerten dirigierte. Namentlich hat er die Beethovenschen Symphonien meist in langsamerem Tempo genommen, als wir sie früher gehört, und mit überraschendem Gewinn für die Wirkung. — Er besitzt die Hauptgabe des echten Dirigenten, den Geist des Werkes in vollem Glanze aufleuchten zu lassen. Jede feinste Nuance versteht er allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuprägen, ohne in karikiertes Herumfahren auszuarten. Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdolmetscht die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblitzendes Auge muß jede Kapelle zu ungewohnter Thatkraft entzünden. Liszt ist die verkörperte Musikseele. Hell wie eine Sonne strahlt er sich aus, und wer in seine Nähe kommt, fühlt sich erleuchtet und erwärmt! — Sein Einfluß auf das weimarische Musikleben wird und muß ein günstiger und fördernder sein. Auch herrscht über Liszts Hiersein eine durchaus freudige Stimmung im ganzen Publikum, und eine dankbare für den Hof, der uns diesen jugendlichen und belebenden Feuergeist gewonnen." — —

Liszt erschien von da an meist alljährlich auf einige Wochen, um in Hofkonzerten und Theaterkonzerten eine Reihe von Meisterwerken zu dirigieren, die in Weimar, und wohl auch anderwärts, nur selten, oder noch gar nicht gehört worden waren. — Wir rechnen hierher namentlich die Kompositionen von Hektor Berlioz, deren Aufführung er in seiner Laufbahn als Kapellmeister sogleich mit Eifer und Erfolg sich hingab. Liszt zeigte damit schon in den ersten von ihm dirigierten Konzerten, daß er die Mission übernehmen wolle, das Neue und Bedeutende ins Leben zu rufen und lebendig zu erhalten.

So lange aber Liszts Aufenthalt in Weimar ein so temporärer war, daß er oft nur als flüchtiger Besuch gelten

konnte — (so kam Liszt im Jahre 1846 von Paris hier an, dirigierte am 22. Februar ein Hofkapell-Konzert, in welchem er u. a. Berlioz' Ouvertüre zu „Waverley" zur Aufführung brachte und das Es-dur-Konzert von Beethoven spielte, worauf er nach einem Aufenthalt von wenigen Tagen sogleich wieder nach Wien abreiste) — war natürlich für ein systematisches Vorgehen und für eine Reform der musikalischen Zustände weder Zeit noch Gelegenheit. Diese Reform konnte Liszt erst beginnen, als er im Jahre 1848 (von seiner Reise aus der Türkei und dem südlichen Rußland zurückgekehrt) ganz nach Weimar übersiedelte, und hiermit zugleich den alle überraschenden Entschluß aussprach, seiner öffentlichen Künstlerlaufbahn als Virtuos zu entsagen, um sich der neuen Laufbahn eines Dirigenten und Komponisten, eines schaffenden Künstlers ungeteilt hinzugeben.

Was Liszt seit dieser Zeit geleistet hat, ist für die Weiterentwickelung der Kunst von noch größerer Bedeutung geworden, wie seine Leistungen als Virtuos es jemals werden konnten. Denn es liegt im Wesen der darstellenden Künste, daß sie nur unmittelbar auf die Mitwelt wirken, aber ihre Wirkung nicht durch Tradition auf die Nachwelt verpflanzen können. Was aber Liszt, seitdem er seiner Virtuosenlaufbahn entsagte, für die Förderung der dramatisch-musikalischen Kunst, für die Erweiterung des symphonischen Stiles, für den Ausbau und Neubau des Klaviersatzes geleistet hat, bleibt für alle Zeiten.

II.

Indem wir Liszts Wirksamkeit als Dirigent zunächst ins Auge fassen, begegnen wir sogleich dem gewaltigen Geiste, dem die Mission zu teil wurde, der Reformator des Musik-Dramas zu werden, — Richard Wagner. Daß beide Meister sich im Leben fanden, ja daß sie in innigster Freundschaft sich aneinander schlossen, ist zu einer der seltensten und folgereichsten Erscheinungen in der Kunstgeschichte geworden. — Es war kein Zufall, es war Schickung, daß fast um dieselbe Zeit, als Richard Wagner seine Laufbahn als Kapellmeister aufgeben und sein Vaterland verlassen mußte, Franz Liszt die seinige betrat.

Und womit konnte er sie würdiger beginnen, als indem er das Werk aufnahm und weiter führte, das Richard Wagner so herrlich begonnen hatte; indem er die Mission übernahm, das auszuführen, was Richard Wagner selbst nicht hatte weiter führen können. Noch mehr, wie jeder andere Kunstzweig, bedarf die dramatisch-musikalische Kunst der möglichst vollendeten Darstellung, einer lebendigen Verwirklichung voll Hingebung und Begeisterung. Und wievielmehr die Wagnersche Kunst, die dann erst ihre volle Wirkung entfaltet, wenn der belebende Hauch des Künstlergeistes sie durchdringt und ihre Geheimnisse löst.

Die erste That Liszts als Kapellmeister war die, Wagners „Tannhäuser" in Weimar zur Aufführung zu bringen. Liszt hatte hierbei mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen. Jetzt, wo der „Tannhäuser" auf allen deutschen Bühnen eingebürgert ist, wo die Debatten über den Wert dieser Oper geschlossen, die Gegner des Werkes durch dessen Erfolg längst zum Schweigen gebracht sind, jetzt erscheinen uns diese Schwierigkeiten wohl nicht eben groß. Doch ist dies nur ein Beweis, wie schnell die öffentliche Meinung, und selbst das Urteil der Kunstgenossen, geneigt ist, einzulenken und den Umständen sich anzupassen, sobald der Erfolg erst entschieden ist. Aber in einem Kampfe zu siegen, wo nicht weniger als die ganze Kunstwelt gegen Wagner und Liszt verbündet schien, dazu gehörte eine geistige Potenz, wie sie Wagners Werken innewohnte, dazu gehörte eine Energie, wie sie Liszt besaß.

Liszt übernahm ein Orchester und Opernpersonal, welches zwar vortreffliche Elemente besaß — (wir heben hier namentlich hervor: den als Sänger, Schauspieler und Regisseur ausgezeichneten Genast, den trefflichen Tenoristen Götze, die begabten Sängerinnen Fräulein Agthe und Haller, sowie den dramatisch und musikalisch durchgebildeten Herrn v. Milde) — aber durch die bisherige Leitung unter Chelard ihrem Verfall entgegen geführt wurde. Es war hohe Zeit, daß ein neuer, belebender, künstlerischer Geist das Institut durchdrang, welches einst unter Hummels Dirigentenstab einen bedeutenden Ruf sich errungen hatte, seitdem aber durch geistlose Leitung von dem Künstlerischen immer mehr entfernt und dem Handwerksmäßigen zugewendet worden war.

Liszt mußte erst wieder erwecken, was entschlummert war, das Lahme und Welke mußte er beflügeln und erfrischen, den alten siechen Körper mit seinem geistigen Odem neu beleben und verjüngen. Und dies geschah in so kurzer Zeit und mit so glänzendem Erfolg, daß man kaum begreifen konnte, wie Liszt es möglich machte, mit den vorhandenen Mitteln Leistungen zu erzielen, die von den früheren, unter Chelards Leitung, so himmelweit verschieden waren. Mit bewunderungswürdiger Schnelle eignete sich Liszt das Technische der Opernleitung an, ein ihm bis dahin fremdes Feld. In kurzem war er der ruhige, alles überschauende Feldherr, unter dessen Kommandostabe sich jeder sicher und beseelt fühlte.

Und so allein war es auch möglich, daß Liszt, nachdem er erst wenige Monate in Weimar sich niedergelassen hatte, die Aufgabe vollenden konnte, zum Geburtstag der Großherzogin, am 16. Februar 1849, Wagners „Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen. — Dieses Werk galt bis dahin für kaum ausführbar, und seine ermöglichte Aufführung in Dresden erklärte man als die Folge unausgesetzter Anstrengungen des Komponisten und der exzeptionellen Leistungen der dort vorhandenen Kräfte und Mittel. Zudem war der Erfolg in Dresden ein mäßiger geblieben; die Kritik machte Front gegen das Werk, das Ausland nahm nicht den geringsten Anteil an dem Erfolge, und keine Bühne war in die Versuchung geraten, das Wagestück, eine solche Musik mit solchen Schwierigkeiten aufzuführen, zu unternehmen.

Und dennoch machte es Liszt in der kürzesten Zeit möglich. Er erzielte nicht nur eine Aufführung, die, in betracht der gebotenen Kräfte, den strengsten Anforderungen genügte, sondern er errang auch damit nach und nach einen sich immer steigernden Erfolg, so daß der „Tannhäuser" in kurzem nicht nur in Weimar, sondern in Thüringen überhaupt eine Popularität besaß, wie an anderen Orten etwa der „Freischütz". Infolge dessen versuchte nun auch eine Direktion nach der anderen das Wagestück der Nachahmung, bis nunmehr der „Tannhäuser" die Kassenoper fast sämtlicher deutscher Bühnen geworden ist.

Freilich bedurfte es hierzu auch eines Hofes, der, wie der Weimarische, die Wagnerschen Kunstwerke unter seinen hohen Schutz nahm, und zu befehlen wußte, wo man Hindernisse aufzutürmen versuchte. — So geschah es unter anderm, daß den

eingeladenen Mitgliedern des Erfurter Parlamentes im Jahre 1850 auf Befehl der Frau Großherzogin „Tannhäuser“ als Fest-Oper gegeben wurde. —

Die Ouvertüre zum „Tannhäuser,“ die in ihren einzigen Konzert-Aufführungen zu Leipzig und München durchgefallen war, führte Liszt zuerst einzeln in dem ersten großen Kapell-Konzert (am 12. November 1848) auf, welches er nach seiner Übersiedelung nach Weimar dirigierte. Und unter seiner Direktion übte dieses Tongemälde sogleich eine so zündende Wirkung, daß es ein Liebling des Publikums wurde.

Die nächste, noch bedeutendere That war, daß Liszt im folgenden Jahre zur Feier des Herderfestes (28. August 1850) Wagners „Lohengrin“ in Weimar zur Aufführung brachte. — Hier waren die Schwierigkeiten noch viel größer. Der Komponist selbst hatte die Oper nie gehört, es hatte sie überhaupt noch niemand gehört; Liszt brachte sie zum erstenmal auf die Bühne. Die künstlerische Ausführung dieser Oper verlangte auch in technischer Hinsicht weit bedeutendere Anstrengungen, da eine Oper im Style von „Lohengrin“ bis dahin überhaupt noch nicht existiert hatte. Die Aufführung dieses Werkes war also eine selbständige Schöpfung, eine künstlerische Wiedergeburt.

Es galt zunächst, den Hof für das Werk zu interessiren. „Tannhäuser“ hatte sich kaum erst in seiner Stellung befestigen können, eine Nachfolge anderer Bühnen hatte noch nicht stattgefunden. Als endlich auf Wunsch des Hofes „Lohengrin“ auf dem Programm des Herderfestes erschien, galt es wiederum das Orchester auf den Punkt zu bringen, um quantitativ und qualitativ den Anforderungen Wagners genügen zu können. Dann erst konnte das Einstudieren der Oper beginnen, welches bei den vorhandenen Kräften die größten Anstrengungen forderte. Und als nun endlich die Aufführung erfolgte, war der Erfolg der ersten Aufführung so zweifelhaft, daß das Publikum und die vielen zum Herderfest anwesenden Fremden ebensoviel gegen, als für die Oper Partei ergriffen. — Da schrieb Liszt seine berühmte dramaturgische Paraphrase des „Lohengrin“, die zuerst in der „Illustrierten Zeitung“ und später in der Broschüre „Lohengrin und Tannhäuser“ im Buchhandel erschien. Diese Arbeit Liszts weicht von ähnlichen Schriften derselben Gattung ebensosehr ab, wie der „Lohengrin“ von anderen Opern, d. h.

vollkommen — so daß für diese neue Gestalt des musikalischen Dramas auch zugleich eine neue Form der kritischen Behandlung gefunden wurde.

Auch bei den ferneren Aufführungen des „Lohengrin" beteiligte sich der kunstsinnige weimarische Hof wesentlich, und befahl wiederholt neue Aufführungen, bis auch diese Oper in das Bewußtsein des Publikums so eingedrungen war, daß sie neben dem „Tannhäuser" die bleibende Grundlage des weimarischen Opern-Repertoires bildete. Jahrelang mußte man nach Weimar wandern, um Lohengrin zu hören (wie 30 Jahre später nach Bayreuth, um Parsifal zu hören), bis endlich auch andere Bühnen sich an diese Aufgabe wagten.

Nach diesen Erfolgen war es eine verhältnismäßig geringe Aufgabe, auch Wagners dritte Oper (der Entstehung nach die erste), den „Fliegenden Holländer" in Weimar zur Aufführung zu bringen. Er erschien am 16. Februar 1853 auf der Weimarer Bühne, und fand einen so leichten und raschen Eingang, wie man allerdings nun hatte erwarten dürfen, nachdem Wagner bereits in solchem Grade populär geworden war.

Der „Fliegende Holländer" war jedoch bereits die 11. neue und fast gänzlich unbekannte Oper, welche Liszt von Komponisten der Gegenwart in Weimar zur Aufführung brachte. Der Reihenfolge nach wurden von ihm folgende Werke von Zeitgenossen zum erstenmal auf die deutsche Bühne gebracht:

1. Wagners „Tannhäuser" (16. Februar 1849).
2. „Prinz Eugen" von G. Schmidt (27. Februar 1849).
3. „Tony" oder „Die Vergeltung" von Herzog Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha (14. April 1849).
4. Ein „Abenteuer Karls II." von Hoven (7. April 1850).
5. Das „Korps der Rache" von Saloman (12. Juni 1850).
6. Ouvertüre und Chöre zu Herders „Entfesselter Prometheus" von Franz Liszt (zum Herderfest, 24. August 1850).
7. Wagners „Lohengrin" (zur Goethefeier, 28. August 1850).
8. „König Alfred" von Raff (9. März 1851).
9. „Benvenuto Cellini" von Hektor Berlioz (20. März 1852).
10. Musik zu Byrons „Manfred" von Robert Schumann (13. Juni 1852).
11. Wagners „Fliegender Holländer" (16. Februar 1853).

12. „König Alfred" von Raff (zweite Bearbeitung des Komponisten, 19. März 1853).
13. Die „Nibelungen" von Dorn (22. Januar 1854).
14. „Alfonso und Estrella" von Franz Schubert (24. Juni 1854).
15. Die „Sibirischen Jäger" von Rubinstein (9. November 1854).
16 „Genoveva" von Robert Schumann (9. April 1855).
17. „Benvenuto Cellini" von Hektor Berlioz (neue Bearbeitung) (16. Februar 1856).
18. „Comala" von Sobolewsky (30. Oktober 1858).
19. „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius (15. Dezember 1858). (Die letzte von Liszt einstudierte und dirigierte Oper.)

Man überblicke dieses Verzeichnis und frage sich, wo diese Opern zur Zeit ihrer ersten Aufführung in Weimar schon anderwärts gegeben waren, und welche Bühnen überhaupt dieselben, mit wenig Ausnahmen, jetzt auf ihrem Repertoire haben. — Hierzu rechne man noch folgende Opern älterer Komponisten, welche unter Liszts Direktion in Weimar teils zum erstenmal, teils neu einstudiert, gegeben wurden:

„Orpheus" und „Iphigenie in Aulis" von Gluck.
„Vestalin" und „Cortez" von Spontini.
„Fidelio" von Beethoven.
„Wasserträger" von Cherubini.
„Euryanthe" von Weber.
„Faust" von Spohr.
„Tell" und „Graf Ory" von Rossini.
„Robert der Teufel" und „Hugenotten" von Meyerbeer.
„Stumme von Portici" von Auber.
„Favoritin" von Donizetti.

und mehrere andere minder bedeutende.

Hierzu kommen endlich an Oratorien, größeren Chor- und Instrumentalwerken die folgenden:

„Harold"
„Faust" (2 Mal)
„Romeo und Julie" (2 Mal)
„Symphonie fantastique"
„Retour á la vie"
„L'enfance du Christ"
„Lear" (2 Mal)
„Waverley"
„Cellini" (5 Mal)
Der „Römische Carneval" (6 Mal)
Die „Vehmrichter" (3 Mal)
„La Captive"

} von Hektor Berlioz.

Die Ouvertüren zu „Faust“ (2 Mal)
und „Tannhäuser“ (3 Mal)
Das „Liebesmahl der Apostel“
} von Richard Wagner.

„Tasso“ (2 Mal)
„Prometheus“ mit Chören
„Orpheus“ (2 Mal)
„Préludes“
„Mazeppa“
„Festklänge“
„An die Künstler“
„Weimars Toten“, Dithyrambe
„Chor der Engel aus Faust“
Die „Macht der Musik“
Die Bergsymphonie
Hunnenschlacht
Faust
} von Franz Liszt.

„Paradies und Peri“
„Faust“
Die Ouvertüren zu „Genoveva“
„Manfred“ (3 Mal)
„Braut von Messina“ (2 Mal)
2 Symphonien (B u. D)
Konzert für 4 Hörner
} von Robert Schumann.

Musik zu „Bernhard von Weimar“
3 Ouvertüren
Te Deum
Dornröschen,
Erste Symphonie
} von Raff.

Ouvertüre und Musik zu „Julius Cäsar“ von H. v. Bülow.

Fest-Ouvertüre
„Verlorenes Paradies“
} von Rubinstein.

Ouvertüre zu „Tordenskjöld“ von Saloman.
Kirchliche Ouvertüre mit Chor von Nicolai.
„Es muß doch Frühling werden“, Symphonie von Hiller.
2 Symphonie-Konzerte von Littolff.

Dritte Symphonie, und
„Frühlingsphantasie“
} von Gade.

Musik zu „Struensee“ von Meyerbeer.

Ouvertüre Pastorale
Ouvertüre Dramatique
Orchester-Phantasie
Musik zu Schillers „Huldigung der Künste“
Musik zu Schiller's „Glocke“
Musik zu einem „Allegorischen Festspiel“
} von Karl Stör.

C dur-Symphonie
Ouvertüren zu „Alfonso und Estrella“
und „Fierabras“
} von Franz Schubert.

Die neunte Symphonie mit Chor Die Eroïca, B dur, C moll, Pastorale, A dur- und F dur-Symphonie Musik zu „Egmont"	von Beethoven.

„Mose", Oratorium von Marx.

„Napoleon" von Haßlinger.

„Vinvela" „Meeresphantasie"	von Sobolewski

„Elias" „Lobgesang" „Walpurgisnacht" „Loreley" „Sommernachtstraum" „Antigone" „Athalia" „Meeresstille" „Fingalshöhle"	von Mendelssohn.

„Messias" von Händel, u. a. m.

Hierbei ist nun zu bedenken, daß Liszt Kapellmeister im außerordentlichen (also nicht im regelmäßigen) Dienst ist; in die Opernleitung anfänglich mit dem Kapellmeister Chelard und Musikdirektor Eberwein, sowie später mit den Musikdirektoren Götze und Stör sich teilte, und außerdem wiederholt längere Zeit gar nicht dirigierte. So war Liszt u. a. im Sommer 1849, im Winter 1850, im Frühling 1851 mehrere Monate von Weimar abwesend; im Jahre 1853 hatte er sich fast ganz von der Direktion zurückgezogen, ebenso vom Dezember 1854 bis April 1855: so daß, wenn man die in Weimar üblichen jährlichen Theaterferien von 3 Monaten noch hinzurechnet, die Thätigkeit Liszts als Dirigent sich ungefähr auf das Drittel der Zeit seines bleibenden Aufenthaltes in Weimar reduziert, seine Leistung als Orchesterchef in betracht des Geleisteten sich also um das Dreifache steigert.

Ferner müssen wir darauf aufmerksam machen, daß Weimar bis jetzt noch nicht das Institut regelmäßiger Abonnement-Konzerte besitzt, daß folglich die große Anzahl der genannten Orchester- und Chorwerke nur bei außerordentlichen Gelegenheiten, bei Festen, zum Besten des Pensionsfonds, bei Anwesenheit fremder Künstler 2c. im Theater aufgeführt werden konnte, Aufführungen, deren öfterer wünschenswerter Wiederholung lokale Schwierigkeiten vielfach im Wege standen.

Endlich ist zu bemerken, daß zwar nicht alle angeführten Werke von Liszt selbst dirigiert, wohl aber sämtlich durch ihn angeregt wurden. Er hatte mehrere der genannten Komponisten, namentlich Berlioz, Rubinstein, Sobolewski, Raff ꝛc., zur eigenen Direktion ihrer Werke einladen. Ob aber Liszt diese Werke selbst dirigierte, oder ihre Aufführung anregte, so blieb er doch hier im Konzertwesen wie in der Oper das belebende und beseelende Prinzip. Er leistete in dem kurzen Zeitraum von wenigen Jahren, was noch kein Opern- und Konzert-Institut vor ihm für die Pflege und Verbreitung von Werken lebender Komponisten geleistet hatte. Er krönte sein Werk durch die in der Geschichte der Oper bis dahin einzig dastehende Thatsache, in einer Woche (der Wagner-Woche, vom 27. Februar bis 5. März 1853) drei Opern Wagners, „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Holländer", mit denselben Kräften hintereinander zur Aufführung zu bringen.

Ein Seitenstück hierzu war die Berlioz-Woche (vom 17. bis 21. November 1852), wo Liszt, bei Anwesenheit des Komponisten, dessen Oper „Benvenuto Cellini" in einer Woche zweimal dirigierte, während dazwischen in einem großen Konzert dessen „Faust" und „Romeo und Julie" im Theater zur Aufführung kamen.

Das Unternehmen, Berlioz' Oper in Deutschland einzuführen, gehörte zu den gewagtesten. Es war ein energischer Protest gegen das Ignorieren und Verkennen eines dem deutschen Geiste nahe verwandten Künstlers. Man opponierte und polemisierte von seiten der Künstler und des Publikums auch nach Kräften dagegen, eine vor bereits 15 Jahren in Paris durchgefallene und nach drei Aufführungen ad acta gelegte Oper in Weimar als neu zur Aufführung zu bringen. Wenn auch Berlioz' Oper nicht, wie die Wagnerschen, zu einem wirklichen Repertoiregewinn aller deutschen Bühnen erhoben werden konnte, so wurde doch mit der Wiederbelebung derselben durch Liszt eine künstlerische Ehrenschuld getilgt.

Daß Liszt Robert Schumanns „Genoveva" (welche im Juni 1850 in Leipzig zum ersten und letzten Male gegeben worden war) im Jahre 1855 wieder auf das Repertoier brachte, ist eine neue hervorragende That. Ebenso die Aufführung von Franz Schuberts „Alfonso und Estrella". — Auch die Oper

„Undine" des berühmten Callot-Hoffmann (Text von Fouqué) beabsichtigte Liszt neu zu beleben. Die Einsicht in die Partitur überzeugte ihn aber, daß hiermit weder der Kunst noch den Manen des Dichters und Komponisten ein wirklicher Dienst erwiesen würde, weshalb die Aufführung unterblieb.

Endlich ist die Thatsache zu konstatieren, daß Liszt den Plan gefaßt hatte, den ersten Teil von Richard Wagners „Ring der Nibelungen", „das Rheingold", zuerst in Weimar zur Aufführung zu bringen. Die Partitur davon war schon seit Ende 1854 in seinem Besitz. Dieser Aufführung türmten sich aber unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Wir wissen ja, wie lange Richard Wagner selbst zu kämpfen hatte, bis er sein Ziel erreichte. Was zu Mitte der fünfziger Jahre projektiert war, gelangte erst in Mitte der siebziger zur Ausführung!

Liszts Ruf als Dirigent und Interpret der neuesten musikalischen Schule mußte bald nach außen dringen. Bei jeder neu auftauchenden musikalischen Erscheinung richteten sich die Blicke von Freund und Feind nach Weimar, ob und in welcher Weise Liszt an ihren künstlerischen Manifestationen teilnehmen würde. Daß er infolge davon mit Texten, Partituren und Dedikationen von großen und kleinen Geistern, bekannten und unbekannten Komponisten und Dichtern überschwemmt ward, welche sein Urteil, seinen Rat, seine Verwendung, seine Teilnahme in aller Weise beanspruchten, ist leicht zu begreifen. Welche Thätigkeit er hier entfaltete, wieviel er seiner Prüfung unterwarf, und wie mannigfach er das Bessere seiner Teilnahme und Unterstützung würdigte, ist nur denen bekannt, welche in Liszts Nähe leben. Wie viele Stunden und Tage seiner kostbaren Zeit wurden ihm hierdurch geraubt.

Nur in seltenen Fällen folgte Liszt einer Einladung zur Direktion auswärtiger Kapellen. So lud ihn der Herzog Ernst von Sachsen-Koburg-Gotha zur Direktion seiner neuesten Oper, „Santa Chiara" im März 1854 nach Gotha ein. Viele andere Einladungen, namentlich zu Aufführungen seiner eignen Werke an fremden Orten, hat Liszt beharrlich ausgeschlagen.

Nur zwei Ausnahmen sind hier besonders hervorzuheben: die Musikfeste zu Ballenstedt (am 22. und 23. Juni 1852) und zu Karlsruhe (am 3. bis 5. Oktober 1853), welche Liszt beide dirigierte. Eine Schilderung dieser Feste können wir hier

nicht geben; über beide sind eigene Monographien erschienen, auf die wir verweisen*). Wir müssen uns damit begnügen, das Programm der beiden Feste zu geben.

Bei dem Ballenstedter Musikfeste kamen zur Aufführung:

Am ersten Tag:

Ouvertüre zu „Tannhäuser" von Richard Wagner.
Duett aus dem „Fliegenden Holländer" von Richard Wagner.
„Die Macht der Musik" von Franz Liszt.
Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven.
2ter Akt aus „Orpheus" von Gluck.
Neunte Symphonie mit Chor von Beethoven.

Am zweiten Tag:

Ouvertüre zu „König Alfred" von J. Raff.
„Das Liebesmahl der Apostel" von Richard Wagner.
„Harold-Symphonie" von Hektor Berlioz.
„Walpurgisnacht" von Mendelssohn.
Ouvertüre zu „Tannhäuser" von Richard Wagner. (Auf Verlangen wiederholt.)

Eine direkte Fortsetzung hierzu bildete das Programm des Karlsruher Musikfestes mit folgenden Werken:

Am ersten Tag:

Ouvertüre zu „Tannhäuser" von Richard Wagner.
Konzert-Arie von Beethoven.
Violin-Konzert von J. Joachim.
Finale aus „Loreley" von Mendelssohn.
Ouvertüre zu „Manfred" von Robert Schumann.
Festgesang „An die Künstler" von Franz Liszt.
Neunte Symphonie mit Chor von Beethoven.

Am zweiten Tag:

Ouvertüre zu „Struensee" von Meyerbeer.
Arie aus „Titus" von Mozart.
Chaconne von Bach.
Phantasie über Beethovens „Ruinen von Athen", für Klavier und Orchester von Liszt.
„Romeo und Julie" von Hektor Berlioz.
Stücke aus „Lohengrin" von Richard Wagner.
Ouvertüre zu „Tannhäuser" von Richard Wagner (auf Verlangen wiederholt).

---

*) Von Friedrich Kempe: Franz Liszt, Richard Wagner. Ein Erinnerungsblatt für die Teilnehmer des dritten Anhalt-Bernburgischen Musikfestes. (Eisleben 1852.)

Von Hoplit: Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853. (Leipzig, 1853.) In diesem Bande reproduziert.

Hatte das Ballenstedter Musikfest mit mannigfachen äußeren Hindernissen zu kämpfen, (es fehlte an einem vorbereitenden Komitee, an hinlänglicher Zeit zu Proben; der Sternsche Gesangverein von Berlin und die Dessauer Kapelle, die ihre Mitwirkung zugesagt hatten, erschienen nicht, u. s. f.), so zeichnete sich das Karlsruher Musikfest durch Hindernisse anderer Art aus, denen künstlerische und persönliche Motive zu Grunde lagen.

Die Gegner der modernen Schule haben sich bei ihren Angriffen immer mit richtigem Instinkt gegen Liszt gewendet, in der Erkenntnis, daß er der naturgemäße Mittelpunkt und Vorkämpfer aller der Ereignisse sei, welche die musikalische Welt in Aufregung setzten, daß also mit seiner Verdächtigung auch der Sache selbst eine Niederlage bereitet werden könnte. Glücklicherweise ist ihnen das in keiner Weise gelungen, aber sie ergreifen jede Gelegenheit, um von neuem den Versuch eines Beweises zu machen, daß Liszt mindestens „keine Befähigung zum Dirigieren habe", daß dem „Virtuosen" auf dem Pianoforte die künstlerische Leitung von Instrumental- und Vokal-Massen nicht gelingen könne, u. s. f. Bei dem Karlsruher Musikfest tauchten diese Anklagen häufiger und erbitterter als jemals auf. Ich habe deshalb in meiner Monographie jenen Brief von Liszt veröffentlicht, welcher diese Angriffe auf das glänzendste pariert. Dieser Brief bleibt ein Aktenstück in Sachen der Kunst, er ist ein künstlerisches Glaubensbekenntnis unseres Meisters.

III.

Daß eine Thätigkeit, wie sie die Leitung der musikalischen Angelegenheiten in einer kleinen Residenz erfordert, Liszt unmöglich ausfüllen konnte, liegt auf der Hand. Es waren noch andere Aufgaben zu lösen, die in innerem Zusammenhange damit standen.

Die Aufgabe, thatkräftig in die Entwickelung der Kunst einzugreifen, erforderte die mannigfaltigsten Mittel und Formen künstlerischer Thätigkeit. — Liszt hatte die Klaviertechnik auf eine Höhe erhoben, wie keiner vor ihm. Einmal auf diesem Punkt angelangt, war ihm zunächst vorbehalten, soviel als thun-

lich auch dafür zu sorgen, daß mit ihm das Geheimnis seiner Virtuosität nicht wieder verschwinde.

Liszt bildete also Schüler, deren Talent ihm Bürge war, daß sie der Aufgabe gewachsen seien, in seine Intentionen einzugehen und den Geist seiner Virtuosität, den Stil der Ausführung, zu fassen. Er hat auf diese Weise eine Reihe von Schülern herangebildet, deren Namen auf das rühmlichste bekannt geworden sind. Wir nennen unter ihnen vor allen: Hans v. Bülow, Klindworth, Mason, Pruckner, v. Bronsart, Tausig, Bendel, Winterberger, Reubke, Bärmann, Sgambati, Ratzenberger, Pflughaupt, Sophie Menter, Ingeborg v. Bronsart, Pauline Fichtner, Vera Timanoff, Martha Remmert u. a. m. Solche, die nur kürzere Zeit bei Liszt studieren konnten, oder deren Talent der Aufgabe, Schüler Liszts zu sein, auf die Dauer nicht gewachsen war, sind hierbei nicht genannt.

Auch andere Virtuosen, welche in ihrem Gebiete Vorzügliches leisteten, wußte Liszt in seiner Nähe dauernd zu fesseln und als Mitglieder seiner Kapelle unter seiner Direktion zu versammeln. Wir nennen hier vor allen Joseph Joachim, den ersten Violinvirtuosen unserer Zeit, der nach Weimar als Konzertmeister berufen wurde und dort mehrere Jahre verblieb, bis er als Musikdirektor und Konzertmeister für Hannover gewonnen wurde; ferner den ausgezeichneten Cellisten Coßmann und die vortrefflichen Violinisten Laub und Singer, welche als weimarische Kammervirtuosen der Kapelle angehörten, u. a. m. —

Als Leiter der Kapelle für die Ausführung und Verbreitung fremder Werke zu wirken, war aber für Liszt nicht genug. Er wollte auch einen Kommentar jener Werke, eine Interpretation seiner Kunstintentionen, er wollte Rechenschaft davon geben, warum er diese Werke und keine anderen hervorgehoben, aus welchen Gründen er ihnen seine Sympathie mit Aufopferung von Zeit und Kräften zugewendet hatte. Und so entstand eine Reihe schriftstellerischer Arbeiten, die er in verschiedenen selbständigen Werken, sowie in einer großen Sammlung von Artikeln in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" niedergelegt hat, deren Anzahl sich noch immer vermehrt.

Die bereits erschienenen ästhetisch-kritischen Werke und Abhandlungen sind folgende:

1. De la Fondation-Goethe à Weimar. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1851.

2. Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner par Franz Liszt. Leipzig, F. A. Brockhaus 1851. (Deutsche Übersetzung in Köln, bei Eisen 1852.)

3. F. Chopin par F. Liszt. Paris, Escudier 1852. (Auch in deutscher Übersetzung.)

Hierzu kommen noch folgende Artikel aus der „Neuen Zeitschrift für Musik":

1. Weber's Euryanthe.
2. Beethovens Fidelio.
3. Orpheus von Gluck.
4. Beethovens Musik zu Egmont.
5. Mendelsohns Musik zum Sommernachtstraum.
6. Die Stumme von Portici von Auber.
7. Scribes und Meyerbeers Robert der Teufel.
8. Bellinis Montecchi und Capuletti.
9. Boieldieus Weiße Dame.
10. Donizettis Favoritin.
11. Schuberts Alfons und Estrella.
12. Clara Schumann.
13. Wagners Fliegender Holländer (5 Artikel).
14. Richard Wagner's Rheingold.
15. Robert Schumann.
16. Hektor Berlioz und seine Harold-Symphonie.

Ferner werden noch selbständige Werke vorbereitet über die Musik der Ungarn und Zigeuner, über Benvenuto Cellini von Hektor Berlioz und über Franz Schubert.

Es ruht auf Liszts Analysen der eigentümliche Zauber, mit dem eine große Individualität alles durchgeistigt. Es weht durch sie ein verklärender poetischer Hauch, der den Glauben an die Weihe der Kunst in uns befestigt. Und weiter spricht aus seinen Schriften ein gereifter philosophischer Geist, den nicht die einsame Abstraktion, nicht die kalte Reflexion des Denkers, sondern das Leben in seiner buntesten Fülle, in seiner größten Unmittelbarkeit gebildet hat. Inmitten des unruhvollsten, aufgeregtesten Kunstlebens, und der geräuschvollsten und mannigfaltigsten Anforderungen der Außenwelt, wußte Liszts Geist sich die ungeschwächte Kraft und Fülle der freiesten Anschauung zu be-

wahren. Er drang zu jener beneidenswerten Höhe der Lebensbetrachtung durch, auf welcher den harmonisch gebildeten Geist nichts zu beirren vermag.

Alle, die mit Liszt in nähere Berührung kamen, haben seine außerordentliche Begabung, auch die fremdesten Erscheinungen auf entfernten Gebieten zu erfassen, erfahren. In seinen Schriften ist es nicht bloß der denkende Musiker, den wir reden hören: es ist der Geist, der alle Beschränkung besonderer Kunstübung überwunden, das Wesen der Künste mit vollem Verständnis erfaßt, und zugleich eine edle Humanität an den Tag legt, die für das frei und groß Gedachte und ideal Empfundene auch einen Boden der Verwirklichung zu gründen sucht, auf dem die Jünger der Kunst die Anleitung und die Mittel zu einer gleich geläuterten Kunstbetrachtung, zu gleich hohen Leistungen finden.

Einen Beweis, wie Liszt diese universelle Anschauung der Kunst durchführt und deren praktische Verwirklichung anstrebt, gab er sogleich in seiner ersten Schrift über die „Goethestiftung in Weimar". Hier entwickelt Liszt die Idee eines jährlichen Preisausschreibens (von 1000 bis 3000 Thaler) für zu krönende Werke der Dichtkunst, Malerei, Bildhauerkunst und Musik, in abwechselnder Reihenfolge. Die dadurch gewonnenen Werke sollten Eigentum der Goethestiftung und somit der Stadt Weimar werden. „Anerkennung, Aufmunterung und Unterstützung" bezeichnet Liszt als die wesentlichen Elemente der Erhebung und Förderung der Kunst, die dem wahren Talente um so nötiger sind, als es unter der erdrückenden Masse der gewöhnlichen Erscheinungen sich nur durch außerordentliche Anstrengungen und unter besonders begünstigenden Glücksumständen emporzuarbeiten vermag. Die Vorteile, welche durch die Ausführung von Liszts Idee der Goethestiftung jedem produktiven Künstler, und zwar mit Umfassung aller Künste entspringen müßten, wären von einer Tragweite, wie sie bis jetzt kein anderes Institut gewähren konnte.

Ein Preis von ein- bis dreitausend Thaler, von einem Komitee namhafter Künstler aller Branchen aus allen deutschen Landen zuerkannt; unter Feierlichkeiten, welche der Wichtigkeit der Sache angemessen wären, ertheilt; die Proklamation der Krönung in den gelesensten Journalen Deutschlands; die Aufführung des gekrönten Werkes durch tüchtige Kräfte vor einem zahlreichen

Publikum; der Druck und Verlag derselben auf Kosten der Stiftung: das waren die von Liszt gemachten Vorschläge, die an die Zeit der Blüte der griechischen Kunst erinnern. Die Verwirklichung dieser Idee würde alles in sich schließen, was der Künstler der Gegenwart bedarf, um, soweit es von äußeren Verhältnissen abhängen kann, in seiner öffentlichen Stellung gesichert zu sein und den energischen Antrieb zu sorgenfreiem Schaffen zu erhalten. Leider wurde Liszt nicht der materielle Beistand zu teil, dessen diese Goethestiftung bedürfte, um ins Leben zu treten. Aber selbst wenn sie nie verwirklicht würde, hat sich Liszt hierdurch selbst ein Denkmal gegründet, welches der Nachwelt zeigen wird, wie groß Liszt die Mission der Kunst, das Zusammenwirken der Künste und die praktische Verwirklichung idealer Kunstanschauungen erfaßte.

Daß Richard Wagners Werke durch diese Stiftung in Weimar zuerst aufgeführt und an Weimar zunächst gefesselt werden sollten, geht aus dem ganzen Plane deutlich hervor. Dieser Ruhm ging Weimar verloren, weil die Vorbedingungen dazu — die Goethestiftung und das Festtheater — nicht zur Ausführung gelangen konnten.

IV.

Wir haben nunmehr Liszt als schaffenden Künstler näher zu betrachten, und hier die Konsequenz seiner reformatorischen Bestrebungen nachzuweisen. Liszt als Komponist ist eine Erscheinung, über welche in der Gegenwart noch höchst unklare, einseitige und teilweise falsche Begriffe herrschen, die sich teils auf veraltete Ansichten, teils auf verkehrte Traditionen stützen, die noch von der Zeit des ersten Auftretens von Liszt als Virtuos herrühren. Seitdem Liszt als Künstler der äußeren Welt ferner gerückt wurde, seitdem die Mitwelt die unmittelbare Bekanntschaft mit seinen Werken entbehrt, hat sich der Glaube, daß Liszt eigentlich nur nebenbei Komponist sei, daß er strenggenommen nur für sich und zu dem Zweck der eignen virtuosen Ausführung komponiere, nicht nur erhalten, sondern er hat in dem weiteren Glauben noch neue Nahrung gefunden, daß Liszt

seit seiner Ansiedelung in Weimar eigentlich nur am Dirigentenpult und Schreibtisch für das moderne Kunstideal wirke.

Man könnte diese irrige Meinung zwar schon durch Hinweisung auf die große Reihe von Werken widerlegen, welche Liszt gerade in den letzten Jahren teils als neu geschaffen, teils in Umarbeitungen und neuen Ausgaben hat erscheinen lassen. Aber einesteils ist es eine bekannte Thatsache, daß musikalische Werke von tieferem Gehalt, namentlich wenn sie bedeutende Anforderungen an die Technik der Ausführenden stellen, sich nur langsam in die Konzertsäle und musikalischen Salons, und noch langsamer in die Kreise am häuslichen Herd Bahn brechen, und daß oft Jahre und Jahrzehnte vergehen, ehe bedeutende Werke im Bewußtsein des Publikums Wurzel fassen können. Doch würde selbst bei Bekanntschaft mit sämtlichen, seit den letzten Jahren von Liszt edirten Werken immer nur der geringere Teil seiner Kompositionen, und unter diesen noch nicht die bedeutendsten erschöpft sein. Im Gegenteil haben wir in nächster Zukunft die Veröffentlichung von Werken zu erwarten, nach deren Erscheinen die Bedeutung, die Liszt als Komponist einnimmt, den meisten erst klar werden dürfte.

Wenn es noch möglich war, daß eine im Jahre 1844 erschienene kleine biographische Skizze Liszts mit den Worten schließen konnte: „Liszts Kompositionen bestehen größtenteils in Bearbeitungen fremder Tonwerke, Umschreibungen, Übertragungen, Phantasien, Paraphrasen und dergleichen" — so dürfte eine Biographie dieses Künstlers im Jahre 1855 schon anders schließen!

Machen wir uns mit Liszts Klavierkompositionen etwas näher vertraut und fassen wir hier zunächst seine Übertragungen fremder Tonwerke ins Auge.

Als Liszt vor ungefähr 25 Jahren durch Analogien in Rom auf den Gedanken geführt wurde, daß — gleichwie die monumentalen Gemälde durch Vervielfältigung mittels Kupferstich, Lithographie &c. zur Kenntnis und zum Besitz aller gebracht werden — auch den großen Schöpfungen im Gebiete der Instrumentalmusik durch getreue und vollständige Wiedergabe, mit jedermann zu Gebote stehenden Mitteln, allseitige Verbreitung gesichert werden könne: war man noch an „Arrangements" gewöhnt, in denen mit genauer Not die allgemeinen Züge der

Komposition festgehalten waren, aber von der instrumentalen und dynamischen Wirkung ganz abgesehen wurde. Da erschien nun Liszts Übertragung der C moll-Symphonie von Beethoven, eine Arbeit, in der sich die bestimmte, konsequent und mit allen Hilfsmitteln der vollkommensten Technik durchgeführte Absicht offenbart, das bekannte Meisterwerk nach den Intentionen seines Schöpfers aufs genaueste, bis in die kleinsten Einzelheiten der Partitur, mit möglichster Nachahmung des instrumentalen Kolorits und mit Ersetzung der orchestralen Massenwirkungen durch entsprechende Klaviereffekte wiederzugeben.

Die Würdigung dieses Unternehmens war anfangs eine geteilte. Erst als Liszt mehrere Jahre später nach Deutschland kam und durch den Vortrag jener Transskription, der er auch die der Pastoral- und A-dur-Symphonie hinzufügte, den praktischen Beweis für die Wahrheit und Lebensfähigkeit seiner Idee lieferte, fing man an sie zu begreifen. Die dem Fortschritt geneigten Männer hielten mit ihrer Anerkennung nicht zurück. Es war jene Zeit, wo Schumann noch vergebens an die Pforten des Ruhmestempels pochte, und Marx eben angefangen hatte, den wüsten Schutthaufen alter zusammengefallener Theoreme aus dem Wege zu räumen. Es ging damals langsam vorwärts.

Indes verfolgte Liszt mit Feuereifer und Konsequenz die betretene Bahn. Nachdem sich seine Behandlungsweise nach der orchestralen Seite hin bewährt hatte, sollte sie auch auf Sätze angewandt werden, in denen, ihrer ursprünglichen Komposition nach, die Hauptwirkung durch die menschliche Stimme erzielt wurde. Bis jetzt hatte man bei Wiedergabe vokaler Melodien auf dem Piano sich der 2—3 gestrichenen Octave bedient und die Begleitung stets der linken Hand zugewiesen. Den Tenor, hatte man auf dem Piano noch nicht zu vertreten gesucht. Liszt erfand zuerst jene reizende Art, die Melodie in der Tenorlage zu geben und die Begleitung beiden Händen anzuvertrauen, wodurch jene mit der eindringlichen Kraft einer schönen Männerstimme zu Gehör kam, diese aber eine große harmonische Ausbreitung und die möglichste Beweglichkeit erhielt. In den Übertragungen Schubertscher Lieder legte er die Resultate seiner Erfindung nieder. „Erlkönig,“ „Ständchen,“ „Ave Maria“ ꝛc. gehören heute noch zu den lebhaftesten Erinnerungen des deutschen Konzertpublikums, und Schubert drang jetzt plötzlich in die Massen.

Es zeigte sich aber ein großer und wesentlicher Unterschied zwischen den symphonischen und den Lied-Übertragungen. In den letzteren finden wir ein neues Element: die Umschreibung, die Transskription. Die Melodie wird bei jeder Wiederkehr mit Figurationen umspielt, zu welchen Liszt aus irgend einer Wendung der ursprünglichen Begleitung, dem poetischen Inhalte der Strophe, oder sonst einem ästhetischen oder formalen Motive Anlaß nahm.

Wenn Liszt, um Orchesterwerke von Beethoven und Berlioz, Weber und Rossini wiederzugeben, alles entfaltete, was das Piano in seiner gegenwärtigen Vollkommenheit an kompakter Harmonie, polyphoner Artikulation, Klangverschiedenheit und dynamischem Gehalte zu bieten vermag, so zauberte er aus ihm in seinen Liedumschreibungen den seelenvollen Gesang, jenen leidenschaftlichen Ausdruck, der vor Liszt dem trockenen Schlaginstrumente gar nicht abzugewinnen schien; jene immer neuen Gänge, Figuren und Kadenzen, die unter der unfehlbaren Applikatur ihres Erfinders so perlend von den Tasten rieseln. In der That, wenn wir die große Reihe der Lied-Paraphrasen von Liszt überblicken, in welcher sich von Schubert allein 60 Nummern befinden, und die bedeutendsten deutschen Lyriker, wie Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Weber, Franz u. a. mit dem Schönsten, was sie boten, vertreten sind, so müssen wir unbedingt anerkennen, daß bei keinem anderen Klavierkomponisten ein ähnlicher Reichtum an originellen Details zu finden ist.

Aller Anerkennung wert ist ferner der eminente Fleiß in der äußeren Factur, die häufige Beifügung brillanter oder leichterer Versionen, eine Sorgfalt in Bezeichnung des Ausdruckes und Angabe des Fingersatzes, die bei älteren Autoren oft so sehr vermißt wird, daß der richtige Vortrag ihrer Werke, wo er nicht traditionell ist, förmlich in Frage steht; endlich eine neue Schreibart, welche sich besonders durch genaue Ausscheidung des von jeder Hand vorzutragenden Anteils auf die betreffenden Systeme und durch die öftere Abteilung der Notengruppen nach Realrhythmen vorteilhaft auszeichnet.

Indessen ist es weniger das Verdienst Liszts um die Technik und die äußere Form des Klaviersatzes, als vielmehr sein Streben nach einer Umgestaltung der innern Form, dem wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Wenn man Liszt vorwirft, er bewege sich zu wenig in den hergebrachten Kunstformen, so beweist das nur, daß man sich entweder in der Formenlehre, oder in Liszts Arbeiten zu wenig umgesehen hat. Man findet bei Liszt das Lied und dessen angewandte Formen, die Etude, die Variation, das Rondo und die Sonatenform, sowie mehrere der vorhandenen Mischformen mit ebensoviel Gewissenhaftigkeit, als bei irgend einem andern Autor angewandt. Aber es wäre ein sehr banales Verdienst, sich stets passiv unter das Joch von Formen zu beugen, die gerade dadurch zu einer so tyrannischen Herrschaft gelangt sind, daß sie solche, welche vor ihnen bestanden, und die man ehemals für ganz vollkommen hielt, verdrängten, woraus billig folgt, daß auch sie einmal wieder andern das Feld räumen werden. Wer weder Bedürfnis noch Geschick hat, in diesem Gebiete Neues zu schaffen, der mag sich an das Vorhandene halten; aber er darf daraus keine Berechtigung ableiten, das Neue zu verwerfen, wenn es eine Berechtigung, eine Möglichkeit des Fortbestandes zeigt. In unserer Zeit, die seit Beethoven wenig Neues von Formen bildete, ja in dieser Beziehung sogar einen teilweisen Rückschritt von den späteren zu den früheren Werken jenes Meisters beliebte, sollte man Liszts Bestreben, die Formen, welche er in Behandlung nahm, vielseitig auszubeuten, zu erweitern und zu verschmelzen, dankbar begrüßen.

So machte Liszt die Etude in seinen zahlreichen Originalwerken dieser Gattung, welche für alle Zeiten der Probierstein des fertigen Pianisten sein werden, zur Darstellung von Objekten fähig, die sonst nur größeren musikalischen Formen zugänglich schienen. Er gab ihr einen nicht blos technischen, sondern auch musikalischen Charakter von größter Entschiedenheit.

Mehr noch, als in dieser Gattung, fand Liszt im Liede die glücklichste Anlage zu einer formalen Weiterentwickelung. Wir können hier nicht im einzelnen über Liszts Originalkompositionen für Gesang sprechen, wovon über 50 Stücke erschienen sind, noch weniger über die vorwaltende Neigung Liszts zur Lyrik überhaupt; sondern es handelt sich hier lediglich darum, dem Bestreben gerecht zu sein, wodurch das Lied instrumental selbständig gemacht und bis zu den äußersten Grenzen erweitert wurde. Während uns im gesungenen Liede immer das Zusammenwirken zweier Faktoren fühlbar wird, mutet uns aus

dem instrumentalen Lied in Liszts Behandlung die vollkommene Harmonie aller Teile und eine wohlthuende Abrundung des Ganzen so sympathisch an, daß uns — abgesehen von dem Klange einer wirklich schönen Stimme — die Wahl zwischen dem Original und der Bearbeitung oft schwer wird. — Dieselbe Breite und sinnige Abgrenzung zeigt Liszt in den angewandten Liedformen, wie in den zahlreichen Tänzen und Märschen eigener und fremder Erfindung.

Die Form der Variation wurde von Liszt weniger bevorzugt. Was sollte er auch mit der Formal-Variation beginnen, welche bei ihm längst in die Umschreibung aufgegangen war, die jeden Reiz derselben hatte, und vor allem für die Kunstform eines ganzen Stückes, dessen Teil die Variationen ausmachen konnten, die Unterbrechung der „Veränderungen" alten Stiles ausschloß. Was Liszt aber in dieser Gattung zu leisten im stande wäre, zeigen uns die wenigen Beispiele, die sich bei ihm finden, wie die Variationen über den Bolero aus der „Jüdin", über „la ci darem" und andere.

Die sonatenförmigen Sätze Liszts teilen sich in zwei äußerlich voneinander verschiedene Gattungen. Während sich einzelne derselben entschieden innerhalb der Grenzen instrumentaler Wirkung abschließen (z. B. die erste der neuesten Etuden), liegen anderen orchestrale Vorstellungen zu Grunde (z. B. dem Allegro eroico).

Eine eigne Gestaltung zeigt sich an Liszts Klavierstücken über Opernmotive, einer Art der Komposition, die lange vor ihm eingeführt war, aber durch die neuen und wirksamen Mittel, womit er sie bereicherte, eine große Umwandlung erlitt. In dem Maße, als die geschickte Wahl fremder Motive dem Verdienste eigener Erfindung nicht gleichkommen kann, sind auch die Anforderungen an innere und äußere Factur größer, und es gibt somit einen gemeinsamen Maßstab für die relativen Vorzüge von Originalkompositionen und Bearbeitungen fremder Themata. Der ausübende Künstler ist durch seinen Standpunkt dem Publikum gegenüber stets auf die unmittelbare Wirkung angewiesen, und muß daher darauf bedacht sein, weniger das Abstrakte als das Konkrete, weniger für die Meditation, als für das sofortige Verständnis zu schreiben. Wenige verstanden es wie Liszt, solchen Anforderungen zu genügen und gleichwohl der Kunst zu

nützen. In jedem seiner Werke dieser Gattung gibt sich die bestimmte Absicht kund, die demselben zu Grunde liegenden Gedanken durch öftere Wiederholung und stets neue Darstellung unter den möglichst verschiedenen Gesichtspunkten geltend zu machen, wodurch notwendigerweise das Bedürfnis einer fortwährenden Steigerung eintrat, welches in dem weiten Gebiete der neu errungenen technischen Vorteile seine Erfüllung finden konnte. Ein solches Verfahren bedingte vor allem große Formen mit hinlänglichem Raume für Sätze und Gegensätze, um den Rahmen zu einem wirkungsvollen Gemälde mit Kontrasten zu bilden, und mußte unterstützt werden durch jenen reichverzierten Stil, der, mit Ausmerzung alles nackten und unmotivierten Passagenwerkes, welches in den Kompositionen des Virtuosentums der drei ersten Dezennien dieses Jahrhunderts so üppig wucherte, das technische Brillo nur im engen Anschlusse an einen melodisch-modulatorischen Plan duldet.

So griff nun Liszt in die Partituren weltbekannter Opern, entnahm denselben die ihnen am meisten charakteristischen Motive und ordnete sie, mit sinnigem Erfassen des Inhaltes der dramatischen Handlung selbst, zu einem lebensvollen Gebilde.

Die Möglichkeit, die Hauptmomente eines musikalischen Dramas auf dem formal und real engsten Raume zusammenzudrängen und mit gesteigerten Mitteln wiederzugeben, bewährte sich in Liszts Versuchen an „Robert" und „Don Juan".

Freilich wird hierbei eine Anlage des musikalischen Dramas vorausgesetzt, welche einem solchen Verfahren durch prägnante Situationen und konzentrische Haltung entgegenkommt. Wo dies nicht der Fall ist, muß der Weg eingeschlagen werden, den L i s z t in seinen „Illustrations du Prophéte" betreten hat, in welchen er immer ein besonderes musikalisches Genrebild entwirft, indem er verwandte Hauptmotive hervorhebt und verbindet. Im letzten Heft entfaltete Liszt eine I n s t r u m e n t a l - F u g e (für Orgel, oder Pianoforte zu 4 Händen) von den großartigsten Dimensionen und kühnsten Wendungen, aus dem kirchlichen: „Ad nos, ad salutarem" eine Fuge, die in ihrem formalen Bau wie in der technischen Behandlung des Instruments in der That neu ist.

Hier ist ferner einer Reihe von P a r a p h r a s e n und T r a n s s k r i p t i o n e n zu gedenken, die, in einfacher Gliederung,

meist die Behandlung von nur 2 Hauptmotiven verbinden, deren charakteristische Wahl und Verbindung aber den scharfblickenden Kenner bekunden. — Wir nennen hier Liszts Paraphrase des Hochzeitsmarsches und Elfenreigens aus Mendelssohns „Sommernachtstraum"; sein „Capriccio alla Turca" über zwei Motive aus Beethovens „Ruinen von Athen"; „Benediction et Serment" aus Berlioz' „Benvenuto Cellini"; und die 5 Stücke aus „Tannhäuser" und „Lohengrin" von Richard Wagner, denen Liszt eine solch formelle Abrundung und ein so schönes Kolorit zu erteilen wußte, daß er hier das Höchste erreicht hat, was in Übertragungen geleistet werden kann.

Von der Originalität Liszts in Erfassung und Neugestaltung fremder Kunstwerke liegt uns aber noch ein merkwürdiges Beispiel in einer Serie von Transskriptionen von Instrumentalwerken vor, eine Gattung, die Liszt geschaffen hat. Diese Transskriptionen sind wohl zu unterscheiden von seinen Partitions de Piano. Es handelt sich hier nicht um Übertragung von Orchester-Partituren auf das Klavier, sondern um Übertragung von Klavierwerken fremder Meister in den modernen Stil und Klaviersatz. Es galt die Herstellung eines mustergültigen Klaviersatzes, welcher aus dem Aggregat aller der Momente gebildet war, die aus dem angestammten und reinen Vermögen des Pianofortes als Instrument, sowie aus der Steigerung aller historisch überlieferten Wirkungen, nach Maßgabe eines auf Verbesserung des Instruments und der Applikaturen basierten Fortschrittes, gezogen werden konnten.

Liszt wollte diese moderne Reformation des Klaviersatzes aber nicht vollenden, ohne zuvor an sich Selbstkritik zu üben, indem er seinen eigenen, früher behandelten Klaviersatz sorgfältigst revidierte und teilweise umgestaltete. Auf diese Weise entstand die totale Überarbeitung in den zweiten, neuen Ausgaben seiner 18 großen Etüden, seiner 15 ungarischen Rhapsodieen, seiner 14 Klavierstücke in den „Années de Pelérinage", seiner Walzer und mehrerer andern, einzeln erschienener Kompositionen, von denen er die früheren Ausgaben jetzt für ungültig und als für ihn nicht mehr existierend erklärte.

Nunmehr begann Liszt diese strenge Kritik auch an

Werken anderer Meister früherer Perioden zu üben. Denn der neue Stil Liszts, der als technische Seite der virtuosen Kunstform prägnant und konzis gefaßt sein mußte, konnte nur dann auf allgemeine Berechtigung Anspruch machen, wenn zunächst sein Verhältnis zur Historie, und sodann zur absoluten Idee nachgewiesen war. — In ersterer Beziehung unternahm Liszt die Transskription von Instrumentalwerken älterer Autoren. Wir zählen hier, als die bedeutendsten, auf: die neue Bearbeitung von C. M. v. Webers „Polonaise" und Franz Schuberts großer „Klavier-Phantasie" (op. 15) mit Orchester; die Transskription von Franz Schuberts „Ungarischem Divertissement" (in den „Melodies hongroises"); von Franz Schuberts Märschen und dessen Walzern (in den „Soirées de Vienne"). — Webers „Polonaise" und Schuberts „Phantasie" mit der Revision des Klaviersatzes zugleich eine wirksame Orchester-Begleitung zu verleihen, war ein bedeutender Gewinn für diese Werke. Die reizenden Walzer von Franz Schubert gelten als Muster des nationalen Stiles, sind aber für die Gegenwart zu kurzatmig und klein in der Form, zu gemütlich geworden, und leiden auch an einer gewissen Monotonie. Liszt unterwarf daher diese kleinen Stücke einer modernen Bearbeitung, er verband einzelne Motive, erweiterte und variierte andere, gab ihnen Einleitungen und Ergänzungen, und hat so in den „Soirées de Vienne" zu seinen Verdiensten um die Verbreitung Franz Schuberts ein neues hinzugefügt.

Hier ist auch der Ort, der Übertragung der großen Orgelkompositionen von Joh. Seb. Bach auf das Klavier durch Liszt zu gedenken. Durch diese Musterarbeit hat keine dieser Orgelkompositionen an ihrer wesentlichen Originalität verloren. Bachs große Orgelfugen sind in ihrer Authentizität erhalten, und doch vollständig auf das Pianoforte übertragen. „Welcher Fortschritt des Klavierspiels seit Bachs Zeit! Welche überraschende Anwendung der neuesten Technik! — Hier ist wieder ein Abschnitt in der Geschichte des Klavierspiels bezeichnet. Und wie die früheren Abschnitte die Namen Bach, Scarlatti, Clementi tragen, so trägt dieser den Namen Franz Liszt!" — ruft der gelehrte Dehn, einer unserer vorzüglichsten Theoretiker aus. —

Noch eine, die letzte Phase der Lisztschen Klavierreform

ist zu erwähnen: das Verhältnis des neuen Klavierstiles zur Idee des Kunstwerkes selbst, in Liszts neuen und selbständigen Klavierwerken.

Zu keiner Zeit war die Stillosigkeit in der Kunst mehr eingerissen. Wer irgend eine Idee einer musikalischen Idee hat, der untersucht wenig, welche Form sie erheische, oder für welche Ausführungsmittel sie passe. Vernachlässigung des sinnlichen Wohlklanges und Formlosigkeit im großen waren an der Tagesordnung. Es war zwar natürlich, daß auf den Objektivismus, welcher allmählich in den sterilen Sand fixer und starrer Formen zerrann, ein Subjektivismus folgte, welcher zu gunsten der absoluten Idee gegen jenen Formalismus reagierte. Allein es liegt nahe, die Erfüllung des modernen Ideales in der richtigen Mitte zu suchen. — Wir haben in den letzten Dezennien mehrere Beispiele gehabt, daß sehr begabte Künstler (z. B. Schumann) aus der Mitte eines bedeutenden Ideenkreises heraus produzierten, bevor sie im stande waren, ihren idealen Gehalt in adäquate künstlerische Form zu bringen. Muß auch zugegeben werden, daß diese Einseitigkeit der entgegengesetzten bei weitem vorzuziehen ist, so ist und bleibt es doch immer eine Einseitigkeit.

Liszt hatte es vorgezogen, sich der Form im weitesten Sinne und Umfange Herr zu machen, ehe er daran dachte, seinen künstlerischen Inhalt, seinen eignen individuellen Ideenkreis an die Welt zu vermitteln. Wie lange hat er sich Mangel an Produktionsvermögen, Sterilität an eigner Erfindung vorwerfen lassen, ohne sich dadurch zu einem voreiligen Schritt in ein Kunstgebiet bewogen zu sehen, welches er nur mit der größten Pietät gegen das viele, von großen Vorfahren geleistetete Vortreffliche betreten wollte. Sich stets in den umfangreichsten Kreisen des geistigen Lebens der Gegenwart bewegend und reich an Reflexen einer anregungsvollen Vergangenheit, konnte er die Invektiven von verständnislosen Litteraten und Musikern ungerührt an sich abprallen lassen. Liszt wartete ruhig die Zeit ab, wo er in Ruhe die Abklärung seines individuellen Gehaltes vornehmen konnte.

Wie er diese Zeit in Weimar benutzt, wie er die außerordentliche Elastizität und Darstellungsfähigkeit seines Stiles

gerechtfertigt, beweisen seine neuesten Werke, unter denen wir die folgenden hervorheben:

Großes Konzert-Solo, Scherzo (die wilde Jagd), Sonate, Phantasie, „après la lecture de Dante“; — weiter die „Harmonies poëtiques et réligieuses“, seine Balladen, Polonaisen, Notturnos (Liebesträume), „Apparitions“, „Konsolations“, Scherzo und Marsch. — Hier ist nochmals zu erinnern an die 18 großen Etüden, 15 großen ungarischen Rhapsodieen, die große „Phantasie und Fuge“ über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“. — Hierher gehören endlich die großen Konzertstücke mit Orchester: die zwei Klavier-Konzerte, sein Totentanz, seine Phantasie über Beethovens Motive aus den „Ruinen von Athen“ und seine „Ungarische Phantasie“, — sämtlich mit Orchester. —

Von spezifisch nationaler Färbung, aus den Stimmungen des Volkes hervorgegangen, sind die Ungarischen Rhapsodieen. Sie bilden in den Kompositionen Liszts eine besonders charakteristische Kategorie. Es sind die Melodien seines Vaterlandes, die Lieder der Ungarn und Zigeuner, ihre Tänze und Märsche, aus welchen er den Stoff entnimmt zu Gemälden, in denen sich im reichsten Farbenspiel das Magyarenleben abspiegelt. Freie Phantasiegebilde sind sie, von so origineller Ausführung, daß sie den Gedanken an eine „Transskription“ von Volksliedern zurückweisen. Jedes von ihnen repräsentiert ein Stück Volksleben, wozu die National-Melodie nur den Rahmen bildet. Liszt schildert hier die Freuden und Leiden seines Volkes, von den sanftesten Regungen des Gefühls bis zum wildesten Ausbruch der Leidenschaft. Wir hören die Träumerei auf der Pußta, die Liebesklage des einsamen Herzens; die Trauer um gefallene Helden, die Sehnsucht nach Freiheit; die vernichtende Wut des Kampfes, den Jubel des Sieges; und dann wieder die seltsamen Klänge aus dem Leben der heimatlosen Zigeuner, den Wirbel und Jubel der Haideschenke, den Czártasz und den Rákoczy. — Durch diesen Inhalt war auch die Form bedingt, in ihrer freien Ungebundenheit, ihren seltsam wilden Rhythmen, ihren rasch wechselnden Stimmungen, ihrem fremdartigen Harmonien- und Melodiengang. Hierdurch gewinnen diese Rhapsodieen dramatisches Leben, man hört die speziellen Instrumental-Beziehungen

heraus; man sieht die träumenden und kämpfenden, liebenden und fröhlichen Gestalten.

Einen wiederum selbständigen Rang nimmt Liszts Sonate unter seinen Werken ein. Zunächst ist es die Form, die bedeutend von der historisch überlieferten abweicht. Sie bietet sich in einem Satz dar, hat aber nichtsdestoweniger einen so großen Reichtum an verschiedenen Stimmungen, daß ein öfterer Wechsel der Tempi als notwendig sich ergibt. Trotz diesen Abweichungen hat Liszts Werk einen derartig geordneten Bau, daß ihr unterster Grundriß in den Hauptlinien Parallelen mit denen der früheren Sonaten-Form zeigt. — Was aber diese Sonate von den meisten der Nach-Beethovenschen Zeit unterscheidet, (Schumann nehmen wir natürlich aus) ist, daß ihre Form in künstlerischer Notwendigkeit aus dem Inhalt heraus sich ergibt.

Auch in der Form der Konzert-Stücke mit und ohne Orchester war seit Beethoven (mit Ausnahme von Chopin) nichts wesentlich Neues geboten worden, obgleich in den Konzerten von Schumann, Mendelssohn, Henselt u. a. eine Reform des Konzerts offenbar angestrebt wurde. Das aus der Sonate hervorgegangene Beethovensche Konzert hatte dieser Form zwar großartige Erweiterungen gegeben, doch blieb seinen Nachfolgern hier noch vieles zu thun. Was Liszt nun in der „Sonate" unternahm, dehnte er auch auf das „Konzert" aus. Er schuf Konzerte in einem Satz, mit wechselnden Stimmungen, mit Gegensätzen, die denen der verschiedenen Sätze in früheren Konzerten in wesentlichen entsprachen. Aber er spann seine Antithesen aus der These heraus. Er verarbeitete ein Hauptthema und ein Gegenthema zu den verschiedensten Gestaltungen und mannigfaltigsten Formen; aus einem Grundgedanken entfaltete er durch rhythmische Veränderungen die frappantesten Gegensätze, aus einem Grundgefühl leitete er anscheinend entgegengesetzte, aber innerlich verwandte Gefühle ab.

Auch die Behandlung des Orchesters verdient besondere Beachtung. In Liszts beiden großen Konzerten dialogisiert das Piano mit dem Orchester, wie bei Beethoven. Doch während bei diesem Meister die Wirkung des Klaviers oft durch das Interesse an der Begleitung geschwächt wird, hat Liszt gewußt, nicht nur dem Pianoforte eine große Bedeutung zu geben, sondern auch in reicher Fülle Episoden (Kadenzen) einzuflechten.

Wir wenden uns nun zu einem neuen Feld, dem der Vokal-Komposition. Wir besitzen von Liszt eine große Reihe von Liedern, Quartetten, Chören und Sologesängen mit Orchester, sowie eine größere Kantate mit Orchester „An die Künstler“ (von Schiller). Allenthalben ist hier Liszt originell, oft kühn; er sagt nie Gewöhnliches in gewöhnlicher Form. Doch ist es hier namentlich eine Gattung der Vokal-Musik, die wir hervorheben, weil deren Behandlung wiederum ganz eigentümliche Seiten von Liszt entfaltet: die Kirchenmusik.

Wir besitzen von Liszt bereits eine Messe für 4 Männerstimmen mit Orgel, und ein „Pater noster“ und „Ave Maria“ für gemischten Chor mit Orgel. Eben jetzt ist er beschäftigt, eine große Messe mit Orchester für die Einweihung der Metropolitan-Kirche in Gran zu komponieren, wozu an ihn der Auftrag von seinem Vaterlande ergangen ist. Diese neue Messe wird das größte Kirchenwerk, das er bis jetzt geschaffen hat. Doch bieten schon die uns vorliegenden Anknüpfungspunkte genug, um den Weg, den er hier einschlägt, zu erkennen und zu bezeichnen.

Es konnte kaum anders sein, als daß ein Geist wie Liszt auch da reformierend eingreifen würde, wo die Tradition sich am hartnäckigsten erwiesen — auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Liszt wurde nicht zufällig auf dieses Gebiet geführt, sondern er ward hier Reformator, weil er dem Zug des Innern folgte, der ihn von Jugend auf zur Kirche hinlenkte. Seine Frömmigkeit steigerte sich schon in seiner Jugend bis zur religiösen Schwärmerei voll der heißesten, inneren Kämpfe. Aber als ihn das Leben, das noch so viel von ihm erwartete, vor einer überreizten Schwärmerei behütet hatte, blieb er doch immer der Kirche und ihrem Glauben treu ergeben und mag längst in sich das Bedürfnis gefühlt haben, diese Frömmigkeit durch Werke zu Verherrlichung der Religion zu bethätigen.

Liszts Kirchenkompositionen sind hervorgegangen aus dem tiefinnersten Schaffensdrange, beseelt von einer seltenen Energie religiöser Anschauung und durchdrungen von derjenigen Weihe, die zu einem Werke von hoher religiöser Begeisterung befähigt. Ihr Inhalt trägt ein Gepräge von überzeugender und zündender Kraft. Und hinsichtlich der Form stehen sie nicht nur selbständig, losgelöst von allem Hergebrachten, sondern lenken mit gewaltigen Schritten auf neue Bahnen.

Liszts „Messe" für Männerstimmen namentlich muß als eine bedeutende Erscheinung auf dem Gebiete des religiösen Männergesanges bezeichnet werden. Sie ist ein Werk, das weit alle Erzeugnisse überragt, die der Männergesang bisher nach dieser Richtung hervorgebracht hat. — Liszt tritt in dieser Messe hinsichtlich der technischen Behandlung vermittelnd auf zwischen dem Stil der großen Meister der altitalienischen Schule und denen der Neuzeit. Diese Verschmelzung der neuen Form mit dem alten Stil konnte aber keine Nachahmung oder Kombination, sie mußte das Werk eines selbständig schaffenden Künstlers sein. Und mit dieser Lösung ist ihm zugleich eine andere, noch weit schwierigere gelungen: den Inhalt jener vergangenen Periode in seiner tief eindringenden Glaubenskraft dem modernen Geist zu assimilieren.

Diese beiden Punkte sind von so großer Bedeutung für die Wendung in der kirchlichen Musik der Gegenwart, daß Liszt als Kirchenkomponist die Grenze einer alten und neuen Zeit mit einem Werke bezeichnet, dessen Januskopf der Vergangenheit und Zukunft zugleich zugewendet ist.

V.

Wir haben Liszts reformatorischen Zug in allen Formen erkannt, die wir bisher betrachteten. — Der Sonate und dem Konzert historisch verwandt, mit ihnen ehemals auf einem gemeinsamen Boden entsprungen ist die Symphonie, nur mit dem Unterschied, daß hier eine Vielseitigkeit der Ausdrucksmittel und ein Reichtum formeller Gestaltung geboten ist, welcher den der Sonate und des Konzerts weit überbietet.

Daß Liszt, bei seinem vorwiegenden Hang zur Lyrik, nach der Erfüllung seiner Aufgabe in der Umbildung das Klavierspieles und Klaviersatzes, seine künstlerische Befriedigung in noch anderen Gebieten suchen und aus ihnen eine Ausdrucksweise ableiten würde, welche fähig war, sein innerstes Wesen auszusprechen, und daß er diese künstlerische Befriedigung in der symphonischen Lyrik zunächst finden würde — war vorauszusehen. Es liegt jetzt eine Reihe von 9 symphonischen Dichtungen

vor, in denen Liszt seinen subjektiven Gehalt zuerst mit allen Mitteln der instrumentalen Kunst zum Ausdruck brachte.

Formell betrachtet, sehen wir in diesen symphonischen Dichtungen dasselbe erfüllt, was Liszt in der Sonate und im Konzert erreicht hatte: die Umbildung der bisher üblichen Form von 3 bis 4 Sätzen (Introduktion, Allegro, Andante, Scherzo und Finale) in einen Satz; das Gestalten der verschiedenen Stimmungen und Situationen aus wenigen kontrastierenden Grundgedanken; den Gefühlswechsel bald rasch eintretend, bald sanft vermittelt, aber immer den lyrischen Urstoff durch rhythmische Neugestaltungen, durch thematische Arbeit zur größten Mannigfaltigkeit erhebend, und somit durch Ausbeutung der vorwaltenden Grundstimmung das Entfalten eines reichen lyrisch-epischen Gemäldes, das vor den Ouvertüren die Mannigfaltigkeit der Stimmung, vor der Symphonie aber die Einheit in dem formellen Zusammenschluß voraus hat, und, zwischen beiden stehend, ein selbständiges Drittes bildet.

Wir wollen versuchen, den idealen Gehalt, der diesen symphonischen Dichtungen zu Grunde liegt, etwas näher zu betrachten. Es kommt uns hier zu statten, daß zu den meisten dieser Dichtungen gedruckte Programme vorliegen, welche uns über den Ideengang, den der Komponist im Wesentlichen verfolgte, Aufschluß geben. Bei Übersicht der poetischen Motive, die sich der Komponist wählte, und die durch den Titel der verschiedenen symphonischen Dichtungen auf das bestimmteste bezeichnet sind, finden wir 3 Gruppen, welche jede durch eine gemeinsame Grundstimmung bezeichnet werden, und unter sich größere oder geringere Verwandtschaft in der dichterischen Idee zeigen. Die erste Gruppe umfaßt die Dichtungen: Orpheus, Prometheus, Tasso und Mazeppa. Die zweite Gruppe bezeichnen uns: die „Festklänge", die „Präludien" (nach Lamartine) und die „Bergsymphonie" (Ce qu'on entend sur la montagne, nach Viktor Hugo). Als dritte Gruppe können wir endlich die „Heldenklage" (Heroïde funèbre) und die „Hungaria" hinzufügen.

In der ersten Gruppe sehen wir das Ringen und Leiden eines gewaltigen Geistes, sein Aufstreben zum Licht, sein Kämpfen mit feindlichen Gewalten — aber auch die endliche Erlösung, seinen Sieg und Triumph. Die poetische Grundidee ist hier

offenbar eine verwandte, so verschieden auch die Gestalten sind, an die sie sich knüpft, wodurch jede einzelne Dichtung eine andere Färbung erhält.

Die ruhige, würdevolle, von innen heraus harmonisch entwickelte Göttergestalt des königlichen Sängers, der den Kampf bereits überwunden hat, schon in der Verklärung des Sieges vor uns erscheint, steht im Orpheus vor uns, „der erste Dichter und Musiker, mit dem mystischen, königlichen Reif um die Schläfe, von einem sternbesäeten Mantel umwallt, die Lippen zu göttlichen Worten und Gesängen geöffnet, mit mächtigem Griff die Saiten der Lyra schlagend“. — So erscheint er uns sogleich in den ersten Akkorden des Orchesters. — „Da scheinen die Steine gerührt zu lauschen, und aus versteinerten Herzen lösen sich Thränen; entzückt aufhorchend stehen die Thiere des Waldes, besiegt verstummen die rohen Triebe der Menschen. Es schweigt der Vögel Gesang, der Bach hält inne mit seinem melodischen Rauschen, die Klänge der Lust weichen mit ehrfurchtsvollem Schauer zurück vor diesen Tönen, welche der Menschheit die segensreiche Macht der Kunst, den Glanz ihrer Glorie und ihre veredelnde Harmonie offenbaren.“ — In edler Ruhe und Klarheit ziehen diese harmonischen Klänge in unser Herz. Sie wachsen und schwellen an und werden immer mächtiger, aber auch siegbewußter. „Heute, wie ehemals und immer, ist es Orpheus, ist es die Kunst, welche ihre melodischen Wogen, ihre schwungvollen Akkorde wie ein mildes, alles durchdringendes Licht über die widerstrebenden Elemente ergießt, die sich in der Seele jedes einzelnen, wie im Schoß der menschlichen Gesellschaft, in blutigem Kampf befehden. — Orpheus beweint Eurydice. Sie ist uns das Symbol des im Übel und Schmerz untergegangenen Ideals. Es ist dem göttlichen Sänger vergönnt, sie den Dämonen der Unterwelt zu entreißen, nicht aber — sie im Leben zu erhalten!“ —

Dieser lichtvollen Gestalt der hellenischen Mythe, diesem Bild der alles verklärenden und versöhnenden Kunst, steht eine düstere, schmerzlich zuckende Titanengestalt gegenüber, voll trotziger Kühnheit in unsäglichen Leiden: Prometheus, der es wagte, dem Himmel das ewige Feuer zu entwenden, um es der Menschheit zu bringen. Mit diamantenen Ketten an Felsen geschmiedet, dem Adler, der seine Eingeweide verzehrt, machtlos hingegeben,

muß er den Raub des Göttlichen büßen. Aber auch seiner harrt die endliche Erlösung — denn der Komponist wollte nicht nur das Leiden, sondern auch die Erlösung uns schildern, und er schuf in seiner symphonischen Dichtung den entfesselten Prometheus. — Eine gewitterschwüle, sturmgrollende Färbung breitet sich über dem Gemälde aus. Tiefer Schmerz, der aber im Ausharren triumphiert, Leid und Verklärung, sind die Grundzüge diese symphonischen Dichtung, die durch Herders „Entfesselten Prometheus" zuerst in der Seele des Komponisten angeregt wurde. —

Wir treten nun in eine neue Zeit, mit Gefühlen, die uns näher verwandt, deren Leiden wir noch lebhaft mitempfinden können. Die Sage wird zur Geschichte. — Tasso steht vor uns, der Sänger des Volkes, der Liebling des Hofes, dessen ritterliche Stirn erst der Lorbeer am Ende seines Lebens umkränzte, nach langer Kerkerhaft, als eine späte, aber glänzende Vergeltung für erduldete Leiden. — Die große Antithese des im Leben verkannten, im Tode aber von der Glorie des Ruhmes umgebenen Genius zu schildern, war die Aufgabe dieser symphonischen Dichtung. Byrons Gedicht: „Tassos Klage" schwebte dem Komponisten beim ersten Teile seines Werkes vor. „Tassos Triumph" fügte Liszt selbständig hinzu.

Die Form zur künstlerischen Gestaltung dieser Idee entlehnte Liszt mit feinem Sinn der Wirklichkeit, und wählte zum Thema seiner musikalischen Dichtung die Melodie, auf welche die venetianischen Lagunenschiffer noch heute, nach drei Jahrhunderten, die Anfangsstrophen des „Befreiten Jerusalem" singen. — „Das Motiv" — sagt Liszt selbst darüber — „hat eine langsame Bewegung. Es teilt die Empfindung seufzender Klage in einer Art monotoner Schwermut mit. Die Gondoliere geben ihm durch das Ziehen einzelner Töne einen ganz eigentümlichen Charakter. Diese melancholisch gedehnten Klänge machen aus der Ferne herübertönend einen Eindruck, als wenn lange Streifen eines verklärten Lichtes vom Wellenspiegel zurückgestrahlt würden. — Dieser Gesang ergriff mich im Innersten; und lange nachher, wenn ich von Tasso sprach, konnte ich nicht umhin, meinen Gefühlen und Gedanken über diesen Dichter jenen Lagunengesang gleichsam als Text unterzulegen. Es spricht aus ihm eine so bedeutsame Huldigung der Nation für den Genius,

dessen Treue und Anhänglichkeit der Hof von Ferrara so schlecht vergalt.“ —

Das Seelenleben Tassos ließ sich nicht treuer schildern, als durch diese einfache Exposition der venetianischen Melodie. Auch die Stimmung, die in diesem Gesang wie in der Situation ruht, hat Liszt meisterhaft wiedergegeben. Eingeleitet wird diese volkstümliche Apotheose des Dichters durch ein düsteres, beängstigendes Motiv, welches den Groll und die Bitterkeit des gefangenen Tasso gegen Welt und Menschen schildert, und durch jähe Blitze des nahenden Wahnsinns unterbrochen wird, die in die Leidensnacht des Dichters ein grelles und erschütterndes Licht werfen. Auch der Lagunengesang vermag nicht, diese inneren Qualen zu zerstreuen. Noch einmal zuckt der Schmerz und Hohn einer gefolterten und zerrissenen Seele in wilden, unheimlichen Klängen auf. — Da verwandelt sich der Gesang der Fischer; er wird zur graziösen Menuett beim Hoffest in Ferrara. Die wehmütig klagende Melodie gibt sich, wie das hoffende Herz des Dichters, der trügerischen, gleißenden Koketterie jenes zauberischen Lächelns hin, dessen Gift ja eben die schreckliche Katastrophe herbeiführte, für welche scheinbar keine irdische Versöhnung möglich war. — Da aber ringt die Melodie des „Befreiten Jerusalem“ mit jenen Klängen und geht endlich als Sieger hervor. Sie streift ihre Hülle ab, sie wird zum Triumphgesang, zur Siegesfeier und bekränzt den sterbenden Sänger mit unverwelklichem Lorbeer! —

Auch hierzu finden wir das Gegenbild eines gefesselten, von der Welt geschiedenen Helden, der, zum grausamsten Tod verdammt, durch öde Steppen geschleift wird. Es ist Mazeppa, der ritterliche Held, wie ihn uns Viktor Hugo in seiner Dichtung schildert. — „Es gellt ein Schrei“ — der erste Schmerzensschrei des vom flammenden Sporn gestachelten Genius. — Von den feindseligen Mächten, die jeden Genius bedrohen, ist er mit eisernen Banden an das wilde Steppenroß geschmiedet, das der ungewohnten Last in rasender Flucht zu entrinnen glaubt, aber das Opfer mit sich in die Öde schleppt. So entrinnt das Genie seinen Verfolgern, hingetragen zum fernen Horizont, den ihr Auge nicht erreichen kann. Noch „blitzt sein irrend Aug'“; es leuchtet in trotziger, ungeschwächter Kraft, die nichts zu beugen vermag. Da nahen die befiederten Räuber der

Steppe, die Vögel der Nacht, und folgen ihrem Opfer. „Er, blutend, sinnverwirrt, taub ihrem Lustgeschrei," windet sich unter der Last der Schmerzen, die sein Leben zu enden drohen. Weiter und weiter geht es in wilder Hast — bis das Roß zusammenstürzt. — Atemlose Pause. — Auf die wilde, rasende Flucht folgt gänzliche Ermattung. — Da erschallt aus der Ferne Trompetenklang und kriegerischer Lärm: ein Kosaken-Marsch mit seinen wilden Klängen. Die fremden Befreier nahen!

„Und aus dem Untergang erhebt er sich zu wilder Größe."

Dies ist der Inhalt dieser symphonischen Dichtung, in der ein dämonischer Zug rastlos nach vorwärts treibt: „Away! Away!"

Die „Festklänge" sind die fünfte symphonische Dichtung in dieser Reihe. Sie gehören nicht zur ersten Gruppe, sondern bilden den Übergang zur zweiten. In ihnen wiegt das Reflektive mehr vor. Die Gefühle sind mannigfaltiger kombiniert, weniger stetig, mehr wechselnd. Demgemäß ist auch die Form zusammengesetzter und scheinbar weniger fließend. — Der Komponist hat dieser Dichtung kein Programm beigegeben, und gerade hier wäre es wünschenswert gewesen, da ihn ganz bestimmte Gedanken geleitet haben, die nicht so leicht zu ergründen sind. — Dieses Werk ist das intimste, subjektivste der ganzen Gruppe. Es steht im Zusammenhange mit persönlichen Erlebnissen des Komponisten, die wir hier nicht näher andeuten wollen. Deshalb fügte Liszt auch keine Erläuterungen bei, und wir müssen sein Schweigen respektieren. „Festlich" ist die Stimmung dieses Werkes: es ist das Fest nach einem errungenen Siege — des Herzens.

Von verwandter Stimmung — wenn auch mit durchaus anderem Ausdruck — einer Fülle wechselnder Gefühle und Reflexionen über einen Grundgedanken, sind die „Präludien" (nach Lamartines Dichtung). Der Dichter-Komponist möge hier für sich selbst sprechen: „Was andres ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu einem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? Es war eine treffende Eingebung des Dichters, diese Benennung der Schilderung wechselnder Gefühle zu geben, wie wir sie in der Inbrunst der Jugend, in den Kämpfen reiferen Alters und in den Neigungen unsres Lebensabends empfinden, und in welchen wir aus Unbeständigkeit, aus innerem Unbehagen ebenso ungestüm abbrechen,

wie er. Was der Poet für den Geist erfand, vermag die Musik wiederzugeben, indem sie das Wesen der Empfindungen, deren Wirkung die Poesie beschreibt, unmittelbar ausdrückt. Wird sie den Preis vor jener erringen, wenn sie der Liebe ihre Sprache leiht? — Wenn auch süße Ruhe des Landlebens uns labt, welches wir verbringen, so berührt uns dennoch der Gedanke schwermütig, daß, wer nicht alle Enttäuschungen, alle Entzauberungen des Lebens erfahren hat, nicht weiß, was Ruhe ist, nicht weiß, welch Glück die Abgeschiedenheit birgt, und daß man das gänzliche Vergessen der Menschen wie einen erquickenden Schlaf ersehnen kann. Wer die Wunden noch nicht empfangen, welche die erste frühe Schönheit durch Narben entstellen; wen die Strahlen leidenschaftlicher Glut noch nicht gesengt haben, wer noch nicht durchschauert ist von den Stürmen des Schicksals: der flieht die Ruhe, er haßt sie, und es gereicht ihm zum Ruhme, denn alsbald

Wenn der Trompete Sturmsignal ertönt —

drängt jeder Edelgesinnte sich zu den gefährlichen Posten, welches auch der Krieg sein möge, der ihn in die Reihen ruft. Krieg ist überall und in allem, und der Mensch entrinnt ihm nicht, er wird von ihm zermalmt, wenn er ihn nicht bändigt. Glorreich und zerstörend sind sie alle. Möge aus dem blutgetränkten Boden der Ruhmeslorbeer entspringen auf dem Grabe des Kriegers, dessen Stirn die tötlichen Schwertschläge empfing, oder die Cypresse, mit welcher trauernde Liebe seine Ruhestätte beschattet, sein Los ist schön, wenn er es nie verleugnet hat.“ —

Die „Bergsymphonie“ („Ce qu'on entend sur la montagne“ nach Viktor Hugos Gedicht) ist die größte und umfangreichste der symphonischen Dichtungen. Sie teilt sich in zwei große Gegensätze: Natur und Menschheit, zwei kämpfende, sich erst vermischende, dann sich trennende Stimmen, die der einsame Dichter, der Prophet, auf einsamen Bergesgipfel stehend, vernimmt, das Meer und die Erde tief unter seinen Füßen. — Doch — lassen wir den Dichter selbst sprechen:

„Ich lauschte, hörte, was aus keinem Munde
Jemals ertönte, noch ein Ohr bewegt:
Zuerst verworr'ner, unermeß'ner Lärm,
Undeutlich, wie der Wind in dichten Bäumen,

Voll klarer Töne, süßen Lispelns, sanft
Wie Abendlied, und stark wie Waffenklirren,
Wenn dumpf das Treffen die Schwadronen mischt.
Es war ein Tönen, tief und unaussprechlich,
Das, flutend, Kreise zog rings um die Welt;
Ein andrer Luftkreis, weit und fessellos,
Umgab die Erde ganz der ew'ge Hymnus.
Die Welt, gehüllt in diese Symphonie,
Schwamm, wie in Luft, so in der Harmonie. —
Und sinnend lauscht' ich diesen Ätherharfen,
Verloren in der Stimme, wie im Meer.
Bald unterschied ich, noch verwirrt, verschleiert,
Gemischt zwei Stimmen in der einen Stimme,
Von Erd' und Meere in den Himmel steigend,
Ich schied sie deutlich in dem Lärm, wie man
Zwei Ströme sieht sich unter Wogen kreuzen.
Vom Meer die eine; Ruhmes-Glückeslied!
Die Wogen sprachen also zu einander;
Die andre hob von unsrer Erde sich,
Sie war voll Trauer — das Geräusch der Menschen;
Und in dies Lied, das Tag und Nacht nicht schweigt,
Klingt jede Welle mit und jeder Mensch. —
Die wundersamen, unerhörten Stimmen,
Stets wiederkehrend und verschwindend, die
In alle Ewigkeit der Ew'ge hört;
Die eine spricht: Natur! die andre: Menschheit! —
Da träumt' ich lange, wechselweis' betrachtend
Noch jenen Abgrund, den die Wellen bargen,
Den tiefern, der in mir sich öffnete.
Ich fragte mich, warum man hier ist, was
Der Zweck von allem diesem endlich; was
Die Seele thut, ob Sein, ob Leben besser,
Und warum Gott, der einzig liest sein Buch,
Beständig einet zu des Liedes Mißton
Sang der Natur in seiner Menschen Aufschrei." — —

Wir haben noch der letzten Gruppe zu gedenken, die aus 2 symphonischen Dichtungen besteht: der „Heldenklage" (Heroïde funèbre) und der „Hungaria". Beide gehören ihrer ersten Entstehung nach einer früheren Zeit an, und scheinen uns von den bisher genannten dadurch unterschieden zu sein, daß sie weniger das musikalische Bild bestimmter Poesien sind, als vielmehr die Schilderung von Eindrücken zum Vorwurf haben, welche von der Außenwelt auf den Künstler wirkten; die musikalische Wiedergabe von Erlebnissen, welche sich in das Innere des Komponisten einprägten. — Es ist uns bekannt, daß die

„Heldenklage" ursprünglich den ersten Teil einer Symphonie bildete, welche Liszt schon im Jahre 1830 komponierte. Wir haben allen Grund zu vermuten, daß diese ursprüngliche Symphonie jene „Symphonie révolutionnaire" war, welche Liszt in Paris unter den Eindrücken der Julirevolution schrieb, aber nie veröffentlichte. — Von der „Hungaria" wissen wir, daß sie ähnlichen Eindrücken der Außenwelt, diesmal mit spezifisch nationalem, ungarischem Gepräge, ihre Entstehung zu verdanken hat. — In der aufsteigenden Entwickelung der ganzen Reihe der symphonischen Dichtungen — welche mit der „Berg-symphonie", dem umfangreichsten und von Liszt selbst mit der größten Liebe vollendeten Werke, vorläufig abschließt, haben wohl die beiden zuletzt genannten die am wenigsten tiefgreifende Bedeutung, weil sie einer Entwickelungsperiode des Komponisten angehören, in welcher die symphonische Lyrik, wie Liszt sie geschaffen hat und bis jetzt allein vertritt, noch nicht in allen ihren Konsequenzen zum Ausdruck gekommen sein konnte, und weil die Innerlichkeit und Tiefe eines aus sich heraus zur dichterischen Blüte entfalteten Gefühlslebens ihre Keime nur im intimen künstlerischen Gefühlsleben finden, und ihre Wurzeln nicht in den Vorgängen der Außenwelt, sondern in den inneren Erlebnissen einer reichen Subjektivität vollständig entfalten kann.

Wir haben kaum nötig, hier noch darauf aufmerksam zu machen, daß die symphonische Lyrik Liszts zugleich ein neuer, höchst bedeutungsvoller Beitrag zu der Programm-Musik ist, wie sie im Laufe der letzten Dezennien sich rasch entwickelte. Beethovens Pastoral-Symphonie, teilweise schon seine Symphonie Eroïka, mehrere seiner Ouvertüren ꝛc. bezeichnen den Ursprung dieses neuen Zweiges der Instrumental-Komposition, welche, in dem jetzt gültigen Sinne, eine Errungenschaft unserer Zeit genannt werden muß. Begnügte man sich früher, durch einfache Nennung des Titels, „Egmont", „Faust", „Sommernachtstraum", „Fingalshöhle", „Melusine", „Meeresstille und glückliche Fahrt" ꝛc., den Inhalt im wesentlichen zwar bestimmt, aber nur kurz anzudeuten und dem Hörer die Verfolgung des Gedankenganges im einzelnen zu überlassen, so hat man später, nach Berlioz' Vorgange, die Bezeichnung erweitert und mehr oder minder ausführliche Programme, Prologe, Erläuterungen beige-

geben, um so das Verständnis dem Hörer wesentlich zu erleichtern. Wir erinnern an Berlioz' „Symphonie fantastique", „Retour à la vie", „Romeo und Julie" 2c., an Wagners Programme zu seinen Instrumentalwerken, selbst an Spohr („Weihe der Töne", „Irdisches und Göttliches").

Die Programme Liszts enthalten aber ein wesentlich neues Element. Seine symphonischen Dichtungen lenken nicht nur durch die Bezeichnungen „Tasso", „Prometheus", „Mazeppa" 2c. schon an sich den Hörer in einen ganz bestimmten Ideenkreis; sie geben nicht nur durch Hinweisung auf Dichtungen von Herder, Goethe, Byron, Lamartine und Viktor Hugo einen poetischen Leitfaden an die Hand, der uns in das einzelne des Gedankenganges tiefere Einblicke gestattet, sondern sie befähigen uns auch, durch den sie begleitenden Kommentar den Komponisten in seiner Künstlerarbeit gleichsam zu belauschen und die individuelle Färbung, welche er jedem Thema, jedem Gedicht durch seine in die Sprache der Musik übertragene Individualität verlieh, klarer zu erkennen und im Zusammenhang zu verfolgen.

Noch sind wir aber nicht am Ende der Betrachtung von Liszts künstlerisch-produktiver Thätigkeit! Wir wissen, daß er eine große Symphonie „Faust" vollendet hat, eine Symphonie in drei Teilen, in deren erstem er „Faust", im zweiten seinen Gegensatz „Mephisto" und im dritten die Versöhnung in „Gretchen" musikalisch schilderte. Liszt hat auch einen vierten Teil hierzu entworfen, welcher die Symphonie mit einem Chorsatz über die Schlußstrophe des zweiten Teiles vom Goetheschen „Faust" schließt. Dieses Werk, wie auch andere, die der Komponist in der Fülle seiner Schöpferkraft, inmitten des kräftigsten Mannesalters stehend, sicher noch schaffen wird, gehören der Zukunft an.

Wir haben gegründete Hoffnung, daß Liszt auch noch auf dem Gebiet des Oratoriums Neues und Bedeutendes leisten werde. Wir haben vernommen, daß Liszt die große Aufgabe, einen Teil von Dantes „Göttlicher Komödie" zu komponieren, lösen will. Wir haben die Aussicht, daß er ein großes Oratorium, nach Texten aus dem Neuen Testament, komponieren wird. — Dies sind neue Aufgaben von großem Umfange und Gewicht.

Betrachten wir den Weg, den dieser seltene Künstler bis

jetzt schon durchlaufen hat, so stehen wir erstaunt vor dieser Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit.

„Es geht ein einziger gerader Weg von einem Punkt zum andern. Alle anderen sind krumme. Dieser einzige und gerade Weg ist der nächste und der beste. Jeder, der von seinem Standpunkt aus sich dem Kunstideale nähert, kann nur diesen einzigen Weg zu finden und zu wandeln wünschen. Er ist der älteste und der neueste. — Liszt hat ihn für sich gefunden! Wohl ihm darum, und uns! Möge er ihn auf dem Gebiete der Kunst, das er jetzt betreten hat, noch lange, segensreich wandern!“ — —

Vom Aachener Musikfest

Pfingsten 1857.

Reise-Briefe an eine ferne Freundin.

I.

Weimar, 24. Mai 1857.

Überall will jeder oben auf sein,
Wie's eben in der Welt so geht.
Jeder sollte freilich grob sein,
Aber nur in dem, was er versteht!

West-Östlicher Divan.

Hochverehrte Freundin!

Sie erinnern sich vielleicht des Reisezweckes, der den verwittibten ausübenden Arzt und anatomischen Professor Dr. Katzenberger veranlaßte, mit seiner Tochter Theoda ins Bad Maulbronn zu reisen. Besagter Doktor machte statt einer Lustreise eine Geschäftsreise ins Bad, um dort nämlich einen Rezensenten durchzuprügeln, und nebenbei daheim einer Gevatterschaft zu entkommen, die schon vor der Thüre stand.

Ich fühle einen verwandten Zug zu diesem praktischen Manne des vorigen Jahrhunderts. Ich könnte ihn umarmen, wenn er noch lebte, — oder ich möchte doch seinen großen Vater

Jean Paul umarmen können, der ja niemals sterben wird! — Eine Badereise kann allenfalls, unter Umständen, nicht nur ein Geschäft, sondern auch noch ein Vergnügen sein. Namentlich wenn man, wie Dr. Katzenberger, das doppelte Unglück hat, Witwer zu sein, und eine Tochter verheiraten zu müssen. — Aber eine Reise zu einem Musikfest, kann die ein Vergnügen sein? — —. —

Wer mir das noch vor wenig Monaten behauptet hätte, über dessen Geschmack hätte ich mich gerade so verwundert, als wenn er mir gesagt hätte, er wohne am angenehmsten über dem Stadtpfeifer, der mit 20 Gehilfen und ebenso viel Lehrjungen, von früh 5 bis Nachts 10 Uhr die neueste Musiklitteratur, von Verdi bis Wallerstein, im allerdenkbar polyphonsten Stile der Welt einstudiert, nämlich 40stimmig; wobei jedes einzelne Instrument seinen eigenen Weg für sich geht, weil jeder Gehilfe und Lehrjunge — ein anderes Stück einstudiert.

So ungefähr ist mir bei einem gewöhnlichen Musikfeste zu Mute, wo man 3—4 Tage hintereinander, ohne Ruh bei Tag und Nacht, Musik, wieder Musik und immer wieder Musik hört, und zwar: Bach, Händel, Haydn und Mendelssohn, und dann wieder Servais, Vieuxtemps, Thalberg und Dreyschock — alle durcheinander und hintereinander, mindestens an die 40 Stück, wenn man die Generalproben mitrechnet, die man anstandshalber gegen Entree auch noch besuchen muß!

Es gehört wahrhaftig ein echt englischer Magen dazu, der zwei Oratorien von Händel hintereinander anhört, oder sechsstündige Konzert-Programme mit 30—40 Nummern ohne Schlaganfall verträgt, — um ein solches „Fest" für ein Vergnügen zu halten! Daß es in der That solche Menschen, und sogar sehr viele solche Menschen, gibt, ist mir nur ein Beweis, wie verschieden die Menschheit in ihrem Geschmacke ist!

Diese musikalische Frage hat aber auch ihre ernsthafte Seite. Sie führt auf die allgemeine zurück: „Was kann und soll ein Musikfest leisten?"

Die Antwort ist sehr einfach. — Ein Musikfest ist eine außerordentliche, mit gesteigerten Mitteln, konzentrierten und erhöhten Kräften durchgeführte große Konzert-Aufführung, zu welcher sich mehrere Städte, ja ganze Provinzen, vereinigen. Der Zweck aber soll diesen Mitteln entsprechen, d. h. er soll

gleichfalls ein erhöhter sein. Man soll auf Musikfesten nicht hören, was man daheim auch ausführen kann. Und dies gilt sowohl von der Art der Ausführung, als von der Wahl der Musikstücke.

Was nun das erstere betrifft, so ist wohl im allgemeinen darüber nicht zu klagen. Für ein sehr verstärktes Orchester (in dem namentlich das Leiden aller Provinzialorchester, daß die Bläser in der schreiendsten Majorität zu den Streichern stehen, gehoben ist) — für stark proportionierte Chöre und treffliche (oft mit schwerem Geld bezahlte) Solisten wird das Komitee eines Musikfestes ersten Ranges wohl immer bedacht sein, denn das ist alles mit Geld zu schaffen. — Für präzises Einstudieren werden die betreffenden Musikdirektoren in den meisten Fällen auch Sorge tragen, namentlich weil der Ehrenpunkt und die Gelegenheit, sich zu zeigen, dabei ins Spiel kommt, und Neider und Nebenbuhler mit dem Taktierstab zu Boden geschlagen werden können.

Was aber über das technische Einstudieren hinausliegt: eine künstlerische, nicht nur pietätvolle, sondern auch geistvolle Ausführung, — das ist schon etwas, was weder ein Fest-Komitee, noch Geld überhaupt, noch jeder Kapellmeister zu leisten im stande sein dürfte, und was wir bei den meisten Musikfesten auch vermissen. Es ist natürlich weit schwieriger, große, fremde und außergewöhnliche Massen zu lenken, anstatt kleine, längstgewohnte und bekannte. Deshalb werden die meisten Kapellmeister schon glauben, das äußerste geleistet zu haben, was man leisten könne, wenn sie diese musikalischen Heermassen ohne Schwankung, ohne Niederlage festgeschlossen ins Feuer und durchs Feuer führen. Ja — viele Kapellmeister werden sogar glauben, daß überhaupt nichts als das geleistet werden könne, und daß man ihnen das schreiendste Unrecht thue, mehr zu verlangen.

Doch — darauf näher einzugehen — das führte uns jetzt zu weit. Wir rühren hier an jenen empfindlichen faulen Fleck im Lande der tüchtigen Kapellmeisterei, dessen Berührung jedesmal ein Zeter- und Mordgeschrei hervorruft, obgleich da alles Heulen und Zähneklappen nichts hilft, weil dadurch die schlechten Dirigenten gewiß keine guten werden, sondern nur durchs Bessermachen!

Ob aber ein Kapellmeister mittleren, d. h. gewöhnlichen

Schlages ein großes Musikfest, allen Ansprüchen genügend, leiten könne oder nicht, hängt weniger von der Quantität der Massen, als von der Qualität der zu bietenden Werke ab. Und dies ist sogar der Hauptpunkt, um den sich unsere Ansprüche an ein Musikfest bewegen.

Ein Oratorium von Händel oder Haydn, eine Symphonie von Mozart u. dergl. kann jeder leidliche Kapellmeister mit Anstand durchführen, sonst verdient er nicht seinen Titel und Namen. Aber gehören denn solche Werke unter allen Umständen auf ein Musikfest? — Wir sind nicht so einseitig, sie auszuschließen, aber auch nicht so blind, zu behaupten, daß ohne sie gar kein Musikfest bestehen könne.

Es gibt vielleicht so glückliche Orte und Provinzen, für die der „Messias" und die „Schöpfung" noch Novitäten, oder mindestens Seltenheiten sind. Wohl ihnen! — Händel kommt allerdings nur durch große Massen zur vollen Geltung, weil namentlich seine Chöre mit ihren breiten Dreiklangslagen und überaus einfachen Harmoniefolgen darauf geradezu berechnet sind. Hat man also Gelegenheit, bei besonderen Veranlassungen (wie in diesem Jahre beim Händelfest in London), Händelsche Oratorien mit ausnahmsweise massenhafter Besetzung zu geben und zu hören, so ist dagegen gewiß nichts einzuwenden.

Aber Händel und Haydn bei fast allen Musikfesten — das ist denn doch etwas stark, und dürfte schwerlich der höhere Zweck eines Musikfestes sein, den wir im Auge haben!

Auch abgesehen von diesen und anderen Stereotypen, die fast in jedem Musikfest-Programm figurieren (weil sie so gar kein Kopfzerbrechen machen), begegnet man nur zu häufig noch anderen Geschmacklosigkeiten, die in der Zusammenstellung der Werke ihren Grund haben.

So und soviele Sänger, Sängerinnen und Virtuosen werden zu jedem Musikfest zusammengerufen. Jeder will sich geltend machen, er will nicht der Gesamtheit dienen, er kann vielleicht gar keinem höheren Zweck dienen (weil keiner vorhanden ist), also will er sich und nur sich produzieren. Was dem einen recht, ist dem andern billig. Man überläßt jedem die Wahl seiner Musik — d. h. seiner Paradepferde und Virtuosenstücke — und die bunte Jacke eines Virtuosen-Kram-Ladens ist fertig — und das Programm des Musikfestes ist gemacht!

Denn ein großes Musikfest dauert gewöhnlich 3 Tage. Am ersten Tag wird die geistliche Musik vorgeführt, dafür ist das immer fertige Rezept schon da: Händel und Haydn und, wenn's hoch kommt, Mendelssohn. — Am dritten Tage reiten die Virtuosen ihre Schule durch, werden die Sänger und Sängerinnen durch die Erlaubnis, ihr Koloratur-Feuerwerk loszulassen, für das Opfer entschädigt, das sie am ersten Tage dem Oratorium brachten.

Also bleibt nur noch der zweite Tag übrig, der der sogenannten weltlichen Musik gewidmet ist. Das ist der Kapellmeister-Tag, wo jeder Orchesterdirigent seine Paradepferde zu wählen pflegt; als da sind: Ouvertüren von Cherubini, Weber, Spohr oder Lachner; Symphonieen von Haydn, Mozart oder Beethoven; einige kleine Kantaten und Konzert-Arien ꝛc. — lauter schöne, vielleicht sogar unsterbliche Werke, die wir aber alle auswendig wissen, und für welche eine weite Reise nur für reiche Rentiers von der klassischen Sorte sich lohnen dürfte, oder für Fanatiker ersten Ranges, die mit Ulibischeff behaupten, was nach Mozart an Musik auf die Welt gekommen ist, sei eigentlich nur des Achselzuckens wert.

So, und nicht anders sind die meisten Musikfeste beschaffen.

Rechnen Sie hierzu den Staub, den man schlucken muß, die Hitze des Sommers, die schlechten Nachtquartiere, die miserablen Tables d'hote, die langen Festessen und die noch längeren Rechnungen, — so fragen Sie wohl kaum noch, ob für mich die Reise zu einem Musikfest ein — Vergnügen sei!

Und doch bin ich eben im Begriff, zu einem Musikfest zu reisen! Der Koffer ist schon gepackt, der Wagen steht schon vor der Thür, und ich habe nur noch Zeit — Ihnen flüchtig ein Lebewohl zuzurufen. — Und was mehr als das sagen will, ich freue mich auf dieses Musikfest, und reise dazu von Weimar bis Aachen, also ein gutes Stück durch Deutschland hindurch.

Ihre Verwunderung darüber wird sich aber schnell legen, wenn ich Ihnen das Rätsel mit den Worten löse: „Liszt dirigiert das Musikfest". Das sagt Ihnen für heute genug. Und in der That kann ich Ihnen heute auch noch nicht mehr darüber sagen.

Nur das lassen Sie mich Ihnen noch verraten, daß ich, wie mein verehrter Herr Dr. Katzenberger, in der That mit dieser Vergnügungsreise denselben „praktischen" Geschäftszweck

verbinde — einige Rezensenten vom Ober- und Mittelrhein gelegentlich durchzubläuen, freilich leider nur auf dem Papiere. —

Und nun adieu! Auf Wiedersehen mit heiler Haut in Aachen! Wie immer Ihr treuergebener

Hoplit.

II.

Aachen, 27. Mai 1857.

Siehst du das, wie ich es sah,
Wohnst du so, wie ich gewohnt,
Lieb' und Freundschaft sind dir nah,
Und ein jeder Tag — betont.

Goethe.

Zwei Tage bin ich nun schon in der alten Kaiserstadt wohin einst Domitian seine römischen Legionen führte; wo Karl der Große im tausendjährigen Münster sich selbst ein unvergängliches Denkmal und die schönste Grabstätte gründete; wo Fastrade ihren Liebeszauber übte — und wohin jetzt Liszt an die Spitze der Musik-Legionen berufen wurde, um sich ein musikalisches Denkmal zu gründen und seinen persönlichen Zauber wirken zu lassen.

Von der Reise erzähle ich Ihnen nichts. Wie man heutzutage reist, mit Kurier-Zügen Tag und Nacht hindurch, mit 10 Minuten Aufenthalt zur Fütterung der Lokomotive und Menschheit, sieht man von der Welt durch das Wagenfenster nicht so viel, als in allen illustrierten Reiseführern zu lesen ist. Man macht einige Bekanntschaften im Koupee, die nicht interessanter sind, als die sie vermittelnden Wetterbeobachtungen und Visitenkarten. Kurz, die Reise-Poesie hat aufgehört, seitdem die Prosa der Kurier-Züge erfunden ist.

Eisenach, Kassel, Paderborn, Soest, Dortmund, Hagen, Barmen, Elberfeld, Düsseldorf flogen an uns vorüber wie auf Zauberpferden — „Vorbei, vorbei!" — Auf der Paderborner Haide hörte ich Heines Stimme, und ich rief ihm im Vorüberfliegen seine eigenen Worte zu:

„Wirst Du auch zur Täuschung machen,
Was ich fest im Busen trage?"

Und in der Ferne sah ich die Geister von Immermann und Platen in den Nebeln sich bekämpfen.

„Wo der Märker Eisen reckt" fragte ich beim alten Arndt nach dem „deutschen Vaterland" — es war aber nicht zu Hause. — Das schöne Ruhrthal erstickte fast im Kohlenstaub und Qualm. Im Bergischen sah ich tausendmal mehr Dampfkessen als Geister. „Der sausende Webestuhl der Zeit" arbeitet dort ganz zeitgemäß in Seide und Baumwolle.

Als ich über die Düsseldorfer Brücke fuhr, da wo der unglückliche Robert Schumann in den Wellen des Rheins Ruhe suchte vor den tobenden Wellen seines Herzens, und als ich sein Haus wiedersah, wo ich einst so schöne Tage verlebte — da zuckte es durch meine Seele:

„Noch keinen sah ich fröhlich enden,
Auf den mit übervollen Händen
Die Götter ihre Gaben streun!" — — —

Wir kamen nach Aachen und wurden mit echt rheinischer Gastfreundschaft so liebenswürdig empfangen, daß wir von der ersten Begrüßung an wie zu Hause waren und uns die eleganteſten Hütten bauten, die nichts zu wünschen übrig ließen, was unser avanciertes Jahrhundert unter Komfort und unser deutscher Sinn unter Gemütlichkeit versteht. Wir wurden von einem reichbegüterten Mitgliede des Musikfest-Komitees, Herrn Berthold Suermondt (ganz Aachen kennt seinen Namen) auf das zuvorkommendste aufgenommen, und so wurde uns das doppelte Glück zu teil, in eine der liebenswürdigsten und kunstsinnigsten Familien von Aachen eingeführt zu sein, und — zugleich mit Liszt unter einem Dache zu wohnen.

Von Aachen selbst kann ich Ihnen noch nichts berichten. Vor dem Musikfeste ist keine Zeit zu Promenaden, denn die Proben, die Liszt schon seit Anfang dieser Woche (täglich zwei) mit bewundernswerter Ausdauer und Energie leitet, nehmen fast alle unsere Zeit in Anspruch. Bis jetzt konnten nur Separatproben mit den einheimischen Kräften gehalten werden, denn die Phalanx der Fremden trifft erst morgen ein.

Aber schon diese Vorproben versprechen sehr viel. Der Geist, der sie belebt, ist ein so vortrefflicher, daß unsere Erwartungen auf das Musikfest sehr hoch gespannt sind. Liszt

wird bei jeder Probe vom Orchester mit Applaus empfangen, seine „Festklänge“ wurden schon in der ersten Vorprobe von den Mitwirkenden enthusiastisch aufgenommen. Alle sind entzückt von seiner Direktion, alle folgen mit möglichster Hingebung jedem seiner Winke, hingerissen von dem Geist, der in ihm lebt und dessen Ausfluß auch sie begeistert.

Ein Komitee von 21 Mitgliedern, bestehend aus den ersten und begütertsten Männern der alten Kaiserstadt, — unter dem Präsidium des als Kunstkenner und Musikverehrer rühmlichst bekannten J. van Houtem — ordnet und regelt alle Geschäfte, deren ein großes Musikfest so viele und verwickelte mit sich bringt, mit großer Umsicht, Eleganz und Aufopferung. Das Risiko des Festes liegt lediglich auf ihnen; mit der Verantwortung übernehmen sie zugleich die Deckung des Kostenpunktes und die Repräsentation, wobei sie jedoch von seiten der Stadt angemessen unterstützt werden, so daß für die Mitwirkenden und Fremden in jeder Hinsicht aufs beste gesorgt ist.

Das Musikfest findet im Theater statt, das im Jahre 1827 von Schinkel neu erbaut wurde. Es ist im Inneren und Äußeren sehr schön, bequem und elegant eingerichtet, und in akustischer Hinsicht ganz vorzüglich gelungen. Es faßt 12- bis 1300 Personen; doch war, schon lange vor unserer Ankunft, das ganze Haus für alle 3 Festabende ausverkauft, so daß zahlreiche Anmeldungen und leider auch viele von weither kommende Fremde, die durch Bestellung nicht vorgesorgt hatten, abgewiesen werden mußten. Wäre das Haus noch einmal so groß, es wäre ebenso überfüllt gewesen.

Man hatte diesen Raummangel wohl vorausgesehen und deswegen daran gedacht, das Musikfest in dem alten, berühmten Kaisersaale auf dem Rathaus zu halten, der eine Länge von 140 Fuß und eine Breite von 60 Fuß hat. Allein die kolossalen steinernen Säulen, welche, die Kreuzgewölbe tragend, den Saal mitten durchschneiden, machen eine bequeme Aufstellung der Musik- und Chormassen unmöglich, überdies würde die Hälfte der Zuhörer den Dirigenten oder die Solisten nicht gesehen haben. Man mußte deshalb das Theater beibehalten, und hatte hier wenigstens den Vorteil, der ausgezeichnetsten akustischen Wirkung sicher zu sein, die durch die vortreffliche Aufstellung der musikalischen Kräfte noch wesentlich gehoben wurde.

Der ganze Bühnenraum ist in einen großen Konzertsaal umgewandelt, dessen Podium ziemlich steil aufsteigt, und zwar in gleichem Winkel, schon vom Proszenium beginnend. — Die Breite der Bühne ist in drei gleiche Teile geteilt. Das Zentrum nehmen die Instrumentalmassen, die beiden Flügel die Chormassen ein, die parallel neben- und miteinander aufwärts steigen. Die Holz-Blasinstrumente sind keilförmig in das Streichquartett eingereiht, eine zweite Reihe von Kontrabässen und die Batterien der Blech- und Schlag-Instrumente schließen querüber im Hintergrunde die musikalische Bühne ab. Das Ganze gewährt einen ebenso pompösen Anblick, als eine vortreffliche Wirkung. Liszt steht als Dirigent auf einer ganz isolierten, sehr erhöhten und reich geschmückten Tribüne, genau in der Mitte des ganzen Hauses. Jede seiner Handbewegungen, jeder seiner Blicke kann von allen Mitwirkenden gleich gut beobachtet werden.

Das Verzeichnis der Mitwirkenden nennt uns, außer dem Fest-Dirigenten (Liszt) und Chor-Direktor (Kapellmeister von Turannyi aus Aachen), 7 Gesang-Solisten (Fräulein Louise Meyer aus Wien, Frau von Milde aus Weimar, Fräulein Alberdingk-Thym aus Amsterdam, die Herren Schneider aus Leipzig, Göbbels aus Köln, Dalle Aste aus Darmstadt und Ackens aus Aachen) und 3 Konzertisten (Konzertmeister Singer aus Weimar, Hans v. Bülow aus Berlin und Frau Pohl aus Weimar). Ferner haben wir 91 Soprane, 88 Altistinnen, 106 Tenore, 132 Bassisten; sodann 52 Violinen, 16 Violen, 19 Violoncelle und 13 Kontrabässe; endlich 38 Blas- und Schlag-Instrumentalisten — im ganzen also eine Instrumental- und Vokalmasse von 566 Mitwirkenden. Eine imposante Armee, deren Zusammenwirken unter ihrem Generalissimus Franz Liszt einen glänzenden Sieg verheißt.

Einen Sieg? Worüber? — So fragen Sie, und weisen zugleich auf den sonderbaren Schluß meines ersten Briefes hin, dessen Grobheit Sie wohl mit Entsetzen gewahrten, aber die Ursache derselben nicht fassen konnten.

Ich sehe wohl, ich bin Ihnen hierüber nachträglich eine Erklärung schuldig, um so mehr, als Sie, mit Ihrem friedlichen, harmlosen Sinn, ohne Kommentar schwerlich fassen könnten, welche große Bedeutung für Freunde und Gegner die Thatsache hat, daß Franz Liszt ein rheinisches Musikfest (es ist

bereits das 35.) dirigiert, welche Aufregung das Programm dieses Festes schon im voraus in den Rheinprovinzen erregte, und welche Kämpfe es nachträglich in der Presse hervorrufen wird.

Gestatten Sie mir, Ihnen hierüber nächstens ausführlicher zu schreiben. Morgen ist Ruhetag von den Vorproben, um Kräfte zu sammeln für die Hauptproben, die am 29. Mai beginnen. Jetzt muß ich schließen, um dem ersten offiziellen Festdiner, im Hause unseres liebenswürdigen Hauswirtes, beizuwohnen. Ich werde dabei (ganz im stillen) auf die Gesundheit meiner entfernten Freundin trinken, die wohl die nachsichtigste und teilnehmendste von allen meinen Lesern sein dürfte.

Ganz der Ihrige!

Hoplit.

III.

Aachen, 29. Mai 1857.

Tadle mir einzelnes nicht an großen Naturen!
Der Fittich,
Der im Schreiten sie hemmt, trägt sie zu himmlischem Flug.
Geibel.

Heute früh haben die Hauptproben mit den sämtlichen, nunmehr vereinten Kräften begonnen. Sie werden gegen Entree vom Publikum sehr zahlreich besucht. Den Stamm der Zuhörerschaft bildete heute eine ganze Reihe von Musikdirektoren und Kapellmeistern, welche teils aus Neugierde, den Klavierspieler Liszt dirigieren zu sehen und die berüchtigte Zukunftsmusik zu hören, teils als heimliche und unheimliche Berichterstatter für „unparteiische Blätter", teils als offene Widersacher mit den entschiedensten Oppositionsgelüsten, — fast alle aber in der Absicht gekommen sind, Liszt „auf den Dienst zu passen", und als gefällige Zuträger und Ohrenbläser die Skandal-Chronik der alten Klatschschwester Fama vermehren zu helfen.

Das weiß Liszt sehr gut, aber das kümmert ihn sehr wenig. Wie der große Räuber Moor den Diener der hohen Obrigkeit jener gottesfürchtigen Stadt (die der Freund seinem Roller zu-

liebe angezündet hat) sehr „wirblig“ macht und gewaltig aus dem Kontext bringt, weil er auf sein Anathem eingeht und seine Anhänger selbst auffordert, ihn zu verlassen: so tritt auch Liszt seinen zahllosen Widersachern mit der Ruhe des Helden entgegen, der da weiß, daß er allein eine ganze Armee wert sei!

Er sagt den gefälligen Zwischenträgern und falschen Freunden mit der größten Gemütsruhe: „Sehen Sie, meine Herren! Hinter mir steht nur ein kleines Häuflein Schüler und Freunde, unter denen nicht ein einziger Kapellmeister, nicht ein einziger Konservatoriums-Direktor, ja nicht einmal ein Professor ist — und draußen stehen zehntausend, die im Hof- und Kapelldienst ergraut, im Kontrapunkt bombenfest, im Publikum akkreditiert sind, in der Presse bekomplimentiert werden, und pro aris et focis um sich schlagen.“

„Aber wir sind ihrer noch zu viele! — Und nun hören Sie! So redet der Hauptmann der kleinen Zukunftsschar.“

„Wahr ist's, ich habe als Klavier-Virtuos euch alle total aus dem Felde geschlagen; habe als Kapellmeister allen meinen Herren Kollegen die Spitze freventlich geboten; habe Feuerbrände in euer klassisches Lager geworfen und meinem Freunde Richard Wagner zu Ehren ganze Stöße voll langweiliger Kapellmeister-Opern zur ewigen Papiermühle verdammt.“

„Aber das ist noch nicht alles. — Bemerken Sie gefälligst die Partituren, die hinter mir liegen? Gehen Sie hin und erzählen Sie den erblaßten Musikalienhändlern, was Sie noch sehen und hören werden.“

„Da ist das Rheingold, da die Walküre, da der junge Siegfried von Richard Wagner. Da ist eine neue fünfaktige große Oper von Hektor Berlioz.“

„Und Sie haben doch gewiß nicht vergessen, daß ich selbst die unglaubliche Kühnheit besitze, Komponist sein zu wollen? Ich spreche hier nur beiläufig von meinen neuen Klavierwerken, von meinen Etüden, Rhapsodieen, Phantasieen, Harmonieen, Wanderjahren; von meinen Konzerten, meiner Sonate und einigen Dutzend kleinerer Werke. Blicken Sie nun gefälligst hierher: da liegen zwei Messen, mehrere Psalmen und Kantaten und die Prometheus-Chöre, teils gedruckt, teils noch ungedruckt. Hier

liegen 9 symphonische Dichtungen, die sogar das Unglück haben, schon sehr fleißig aufgeführt zu sein."

„Wenn Sie aber glauben, hiermit sei unser Arsenal erschöpft, so irren Sie. Ich kann noch nachschießen. Hier liegen die Manuskript-Symphonieen, der Faust, der Dante, die Hunnenschlacht, die Schiller-Symphonie. Und was sonst noch von mir und meinen Freunden und Schülern aufs Papier kommt, werde ich Ihren Herren Kollegen nicht vorenthalten. Dessen sind Sie alle auch so fest versichert, daß Sie eher an sich selbst verzweifeln, als an meinem Eifer, Ihnen damit eine besondere Freude und Genugthuung zu gewähren, zweifeln mögen!"

„Im übrigen bin ich nicht gesonnen, mit Ihnen zu unterhandeln oder Ihnen die geringste Konzession zu machen. Im Gegenteil thun mir schon die Worte leid, die ich mit Ihnen gewechselt habe. Deshalb gehen Sie gefälligst nach Hause und ziehen Sie die Schlafmütze über die Ohren, die Sie aus Zerstreuung mir als Fehdehandschuh hingeworfen haben. Sie können sie besser benutzen, denn sie ist aus Baumwolle, und deshalb sehr dienlich zur Verstopfung der Gehörwerkzeuge für alle, denen die Zukunftsmusik Ohrenzwang verursacht!"

Hierauf pflegen die falschen Freunde, guten Staatsbürger und schlechten Musikanten ihre Diebspfeifen hervorzuziehen, und darauf so lange zu musizieren, bis ihnen der Atem ausgeht. Auf dieses Nachtwächter-Signal kommen dann aus allen Mäuselöchern und anonymen Schlupfwinkeln an die zehntausend Rezensenten gekrochen, und bewerfen den großen Zukunfts-Hauptmann mit Papierkugeln, Tintenfässern und anderen haltbaren Gründen. Wenn nun der Spektakel recht toll ist und das Publikum vor lauter Rezensenten den Verstand verlieren möchte, dann pflegt der Räuber Moor zu seiner Schar zu sagen:

„Glaubt ihr, ich werde mich zur Wehre setzen? Geht nur zu jenen hinüber, und schreit und pfeift und werft tapfer mit darauf los. Dann bekommt ihr Generalpardon, werdet Musikdirektor oder Professor, und findet Verleger!"

Was aber Roller und Schweizer und alle die anderen 77 darauf geantwortet haben, das kann man in Schillers „Räubern" nachlesen. — — —

In Aachen ging aber die Geschichte ein wenig anders zu

Ende, als damals in den böhmischen Wäldern. Doch war das wahrlich nicht die Schuld jener Tüchtigen, die sich scharenweis eingefunden hatten, um das alte, gute Recht der rheinischen Musikfeste gegen Liszts böse Sucht der Neuerungen zu wahren. Liszt kam, sah und siegte, obgleich man vorher alles gethan hatte, um ihn unmöglich zu machen und den Boden, auf dem er stand, zu unterwühlen.

Es sollen gar seltsame und geheimnisvolle Dinge passiert sein in den ersten Komitee-Sitzungen zu Aachen, wo über die Wahl des Festdirigenten zu Gericht gesessen wurde! Kühn war der Gedanke jedenfalls, Liszt zum Dirigenten eines niederrheinischen Festes vorzuschlagen. Man muß die Geschichte und die Kunstrichtung dieser seit 1818 bestehenden Feste, man muß die reaktionäre Musikrichtung am Niederrhein überhaupt kennen, um die Aufregung zu begreifen, die allein schon die Nennung von Liszts Namen hervorbrachte.

Der städtische Kapellmeister von Aachen, v. Turannyi, hat das Verdienst, mit kollegialischer Selbstverleugnung und echt künstlerischer Einsicht den musikalischen Rubikon überschritten und Liszt zuerst vorgeschlagen zu haben.

Zum Ruhme des Komitees sei aber gesagt, daß Liszt sofort die Majorität für sich hatte. Jedoch fehlte es nicht an einer sehr thätigen Gegenpartei, welche alle Mittel aufbot, um seine Wahl zu hintertreiben und die Majorität für — Ferdinand Hiller zu gewinnen.

Ein dreifacher Wall von Antipathieen wurde gegen Liszt aufgetürmt. Zunächst persönliche — die ziehen immer am besten! Da hieß es „Liszt dirigiere so komisch, er mache so seltsame Grimassen und Posituren am Dirigentenpult, daß kein Mensch vor Lachen singen und spielen könne! Ja, er sei auch gar nicht wieder zu erkennen. Denn seit dem Lohengrin-Streit mit Litolff habe Liszt (damit Litolff nichts Apartes habe) sich seine langen Haare abschneiden lassen und laufe jetzt in der Welt herum — à la mécontent! Wahrscheinlich sei das der symbolische Ausdruck des mécontentement über seine mißglückten Symphonieen!" — Soweit, bis zum höheren Blödsinn, kann sich die musikalische Opposition verirren.

Andere, welche künstlerischen Ernst und musikalische Würde wenigstens äußerlich zu wahren suchten, verstiegen sich zwar nicht

bis zur Plastik, Mimik und Haarfrisur des großen Klavierspielers, aber sie behaupteten doch: Obgleich Liszt nun schon seit 15 Jahren weimarischer Hofkapellmeister sei, habe er doch noch nicht einmal so viel gelernt, um 1, 2, 3, 4 zählen und mit dem Taktierstock ein Kreuz in der Luft schlagen zu können, wennschon jeder Stabstrompeter auf der Wachtparade dergleichen zu prestieren im stande sei, zum Erstaunen und zur Zufriedenheit sämtlicher, zum lebendigen Notenpult der Hautboisten avancierten Straßenjungen!

Dieses Argument erregte verschiedene Gemüter aufs höchste. Einige einsichtsvolle Personen erwiderten zwar: wenn Liszt wirklich nicht bis viere zählen könne (wahrscheinlich weil sein Arm vom Virtuosentum her noch zu steif sei?), wie hätte er dann als Festdirigent beim Mozartfest in Wien und beim ungarischen Nationalfest in Gran so großes und wohlverdientes Aufsehen erregen können?

Aber aus Bonn, wo Liszt vor 12 Jahren einen Teil des großen Beethoven-Festes dirigiert hatte, erhoben sich warnende Stimmen aus der Unterwelt und riefen dreifach Wehe! über ihn. Worauf ein für sein musikalisches Seelenheil sehr besorgtes Gemüt sich veranlaßt fühlte, ganz in der Stille bei weimarischen nichtmusikalischen Privatpersonen anzufragen, ob denn Liszt wirklich gar nichts könne?

Als aber diese übrigens sehr ehrenwerte Herren auf ihr Gewissen versicherten, Liszt dirigiere nicht nur die Wagnerschen Opern ganz passabel, sondern habe sogar beim Herderfest in Weimar schon einmal den „Messias" dirigiert, abgesehen von unzähligen anderen Werken, deren Chronologie, etwa vom weiland weimarischen Konzertmeister Johann Sebastian Bach beginnend, sogar über 1857 hinaus, bis in die „Zukunft" sich erstrecke — da beruhigte man sich endlich auch hierüber und zog sich bis zum dritten Verteidigungspunkt zurück, zur musikalischen Richtung, die Liszt vertritt.

Das war freilich ein festes Bollwerk, ein wahrer Malakoff-Turm. Da gab es Körbe genug, hinter die man sich verschanzen konnte!

Bisher war Köln fast die einzige Stadt in den Rheinprovinzen, wo das musikalische Leben von allgemeinerer Bedeutung und maßgebendem Einfluß war. Und hier war wiederum

Hiller — Liszts Gegenkandidat — in der ausübenden Musikwelt und der große Bischoff im kritischen Sandlager die entscheidende Autorität! Hillers Urteil über die neue musikalische Strömung, welcher Liszt erst ein gewaltiges Bett gegraben hat, kann man — aus seinen Werken lesen. Bischoffs ergötzliche Privatansicht über dieses Nationalunglück kann jeder Lernbegierige aus seinen Rezensionen in der „Kölner Zeitung" kennen lernen, die man jedoch vom pathologischen Gesichtspunkt beurteilen muß, um sie zu verstehen.

Begreiflicherweise wehte daher vom Kölner Strande von jeher ein scharfer Zugwind, nicht nur gegen Liszt, sondern gegen nicht weniger als alles, was man seiner Richtung, wie dem Fortschritt überhaupt, verwandt glaubte. Weshalb auch in den Rheinprovinzen die musikalischen Erkältungen so häufig sind, und die musikalischen Genies dort meist an der Schwindsucht sterben! Wer's aber tapfer aushält, wird alt und fett dabei, und kann's sogar so weit bringen, wie Ferdinand Hiller, nämlich — sich als Komponist selbst zu überleben!

Den unglücklichen Robert Schumann haben sie in den Rheinprovinzen zu Tode geärgert! Nun er tot ist, wird er freilich schnell klassisch werden!

Daß diese Verhältnisse auf Aachen, — welches ohnehin (als letzte deutsche Grenzstation gegen Holland, Belgien und Frankreich) von dem musikalischen Leben und Treiben des übrigen Deutschland ziemlich entfernt liegt und mit diesem eigentlich nur durch Köln, als Mittelglied, verbunden ist, — nicht ohne Einfluß bleiben konnten, ist sehr erklärlich. Zudem hatte man hier über die „Zukunftsmusik" kein eignes Urteil, sondern konnte im allgemeinen nur auf das bekannte, höchst zuverlässige Hörensagen sich verlassen. Denn gehört hatte man von allem, was nach Beethoven geleistet worden, mit Ausnahme einiger Mendelssohnschen und Schumannschen Werke, dort nur äußerst wenig. „Tannhäuser" und „Lohengrin" sind zwar in der Aachener Sommersaison schon aufgeführt worden. Über das Wie kann auch ich allerdings nur vom Hörensagen urteilen; aber das klang so wenig erbaulich, daß ich begreife, daß Wagners Werke dort bis jetzt spurlos vorübergehen mußten.

Hatte also die neuere und neueste Musikrichtung am Rhein

bis jetzt eigentlich noch gar keine Vertretung, und infolge dessen natürlich auch noch keine Anerkennung gefunden, so war der Sprung von Mendelssohn bis zu Liszt um so überraschender, als damit das Aachener Komitee den stolzen Grundsatz: „Aut Caesar, aut nihil“ ausgesprochen hatte.

Von allen Machinationen, die man nun unternahm, um dieses Äußerste zu verhindern, sei Ihnen nur noch folgende erzählt.

Vor einigen Monaten erschien im Wiener „Wanderer“, einem bei uns sehr wenig gelesenen Blatte, ein Artikel gegen Liszt und die ganze Fortschrittspartei, zu dessen Ruhme man sagen kann, daß er das Gemeinste und Dümmste enthielt, was jemals über Liszt in die Welt hinaus gelogen worden ist. Da nun besagter Schandartikel schwerlich in die Hände Liszts und seiner Freunde gelangt wäre, so ließ der Verfasser — (man nennt in Wien mit vieler Wahrscheinlichkeit einen längst verschollenen, von Liszt einst gänzlich in den Grund gebohrten Pianisten) — sich die Kosten nicht verdrießen, besagtes Skandal-Opus (das mit den Klavierwerken desselben Autors eine auffallende Verwandtschaft zeigen soll) durch die Post an alle Welt zu versenden, und zwar, mit genauer Sachkenntnis, nicht nur an sämtliche Freunde und Verehrer Liszts, sondern auch an seine hauptsächlichsten Antipoden und Feinde; ferner an alle Redaktionen musikalischer und politischer Zeitungen, an alle Musikalienhändler &c. — was dem für seine Werke in gerechter Begeisterungswut entflammten Pianisten allein schon an Porto schweres Geld gekostet hat. — Aber was thut man nicht *für die Kunst*!

Die Absicht, die ganze musikalische „Zukunft“ mit diesem Wiener Insektenpulver auf einmal in die Luft zu sprengen und in Nichts zu metamorphosieren, lag klar am Tage. Aber die Flattermine ging trotzdem gänzlich fehl, weil der Autor eben sein Pulver *selbst erfunden* hatte und von einem Geistes*funken*, der allenfalls hätte irgendwo zünden können, keine Spur vorhanden war! Einige obskure Blätter, deren Redakteure an permanentem Artikelmangel laborieren, gingen zwar auf den Leim und druckten das Ding nach. Das machte aber ganz denselben Effekt, als wenn sie nichts gedruckt hätten.

Deutschland blieb ruhig, Weimar stand fest, und nicht eine

einzige Lisztsche Dissonanz fühlte das Bedürfnis, vor diesem blinden Lärme auszuweichen.

Nur in Köln fand der Artikel hinlängliche Düngung vor, um Wurzel schlagen zu können. Er kam der Oppositionspartei, welche soeben Ferdinand Hiller im Schweiße ihres Angesichts auf dem Schilde balancierte, sehr gelegen. Es fand sich dort eine dem Wiener Verfasser geistesverwandte Seele, welche gleichfalls die Druck- und Portokosten nicht scheute, um diese geheime Privat-Pianistenangelegenheit zu ihrer eignen zu machen.

Eines schönen Morgens wurde ganz Aachen mit Separatabdrücken von diesem Wiener Rohprodukt überschwemmt, niemand wußte, woher; der Poststempel war aber so indiskret, Köln zu verraten. Nicht nur nach den Komitee-Mitgliedern des Musikfestes, nicht nur zu allen einflußreichen und stimmfähigen Personen der Stadt — auch in alle öffentlichen Orte, wohin das Publikum zu kommen pflegt, in die Musikalien- und Buchhandlungen, in die Kaffee- und Bierhäuser, in die Hotels und Konditoreien, ja selbst in die Zigarren-, Modewaren- und Galanterie-Läden wurde dieses Papier geworfen, und zwar in periodischen Salven, eine ganze Woche hindurch! — — — — — — —

Ich halte hier einen Augenblick inne, meine verehrte Freundin, um Ihrem Gedankengange nicht vorzugreifen.

Ich höre Sie im Geiste ausrufen: „Und diese — — Menschen, die solche Mittel ergreifen oder gutheißen, um zu ihrem Ziele zu gelangen, die sich nicht schämen, Lügen und Verleumdungen mit schwerem Gelde zu verbreiten und jedem Harmlosen ins Haus zu werfen, — diese Menschen haben noch die Frechheit, euch zu beschuldigen, ihr machtet offene Propaganda, oder heimliche Umtriebe? Ihr bildetet eine verblendete Clique, der nichts heilig sei, als ihr verwerflicher Zweck? Ihr wäret ganz verlorene Menschen, Wühler und Verschwörer?“

Ich kann Ihnen darauf nur mit den Worten Paulets zu Maria Stuart antworten:

„So ist's, Mylady.
Was wahr ist, muß ich sagen.“

Worauf ich Ihrer Mahnung folgen und besser bei der Sache bleiben will, als dazumal Lord Burleigh.

Diese Köln-Wiener, Elberfeld-Düsseldorfer, Bonn-Mainzer

und andere geheime Umtriebs-Gesellschaften erreichten aber nur gerade das Gegenteil von dem, was sie beabsichtigt mit ihren Winkel-Maklern. Sie brachten ihre Aktien in völligen Mißkredit, und je leichter die Wagschale ihrer Partei befunden wurde, desto schwerer fiel die der Fortschrittspartei ins Gewicht.

Liszts Anhänger und Verehrer mehrten sich in Aachen täglich, seine Wahl wurde mit einer an Einstimmigkeit grenzenden Majorität im Fest-Komitee durchgesetzt, und schließlich eine Deputation von 3 Abgeordneten (die Herren B. Suermondt, Kapellmeister v. Turannyi und Musikdirektor Ackens) von Aachen nach Weimar abgesandt, um Liszt persönlich den Feldherrnstab zu überreichen.

Wenige Stunden nach ihrer Ankunft in Weimar telegraphierten sie schon nach Aachen, daß Liszt die Wahl angenommen habe und das Programm vereinbart sei.

Es war das folgende:

Erster Tag: Sonntag, 31. Mai.

Ouvertüre op. 124.: „Zur Weihe des Hauses" von Beethoven.
Messias, Oratorium von Händel.

Zweiter Tag: Montag, 1. Juni.

Kantate zum St. Johannes-Fest (Nr. 7) von J. S. Bach.
Symphonie C dur von Franz Schubert.
Des Sängers Fluch, Ballade, nach Uhlandschen Gedichten bearbeitet von Richard Pohl, Musik von Robert Schumann.
Festklänge, Symphonische Dichtung von F. Liszt.
Die Flucht nach Egypten, Legende von H. Berlioz.

Dritter Tag: Dienstag, 2. Juni.

Ouvertüre zu „Ruy Blas" von Mendelssohn.
Arie aus „Fidelio" von Beethoven. (Frau von Milde aus Weimar.)
Klavier-Konzert (Es dur) von Franz Liszt. (Hans von Bülow.)
Gesangstücke.
Violin-Konzert von Beethoven. (Konzertmeister Singer aus Weimar.)
Gesangstücke.
Ouvertüre zu „Tannhäuser" von Richard Wagner.

Liszts symphonische Dichtungen.

Ihre Entstehung, Wirkung und Gegnerschaft.

(1859.)

Man lasse die Absichten
Und trachte nach Einsichten.
Schopenhauer.

I.

Liszts Kompositions-Beruf *).

Einer von jenen Sätzen, welchen die Tagespresse zum Axiom erhob, und der seitdem vom Publikum geglaubt wird, ohne daß

*) Diese Aufsätze sind 1859 vollendet, bis jetzt aber nicht veröffentlicht worden. Als ich das alte Manuskript auf seine Lebensfähigkeit nach 24 Jahren prüfte, fiel mir die neueste Nummer der „Frankfurter Zeitung" in die Hand, worin folgendes zu lesen ist: „Frankfurt, 16. Januar 1883. Der Rühlsche Gesang-Verein brachte gestern in seinem zweiten Abonnements-Konzert Liszts hier noch nicht gehörtes Oratorium „Die heilige Elisabeth" zur Aufführung. Wir sind Herrn Musikdirektor Kniese sehr dankbar für dieses Unternehmen, denn es hat uns aufs neue ins Gedächtnis gebracht, wie hervorragend Franz Liszt als Meister des Klavierspiels dasteht. Wenn ein Mensch so großen und unerschütterlichen Ruhm auf einem Gebiete errungen hat, was braucht er dann noch nach Lorbeeren auf einem anderen zu streben, und wie wenig verschlägt es für ihn und für die Welt, wenn er sie trotz seines Strebens nicht erreicht! Nicht alles können die Götter einem Menschen geben, und der Mann, der unbestritten als der erste und genialste Klavier-

man anzugeben vermöchte, wer der Erfinder davon gewesen, lautet:

„Liszt sei zwar im Besitz einer genialen Reproduktionskraft, aber die ursprüngliche Schöpferkraft, die musikalische Erfindungsgabe bleibe ihm versagt. Der Beweis sei, daß Liszt bis zu seinem 37. Jahre (d. h. bis zu seiner Übersiedelung nach Weimar) keine selbständigen, größeren Werke komponiert habe. Wenn er wirklich schöpferischen Geist in sich gefühlt hätte, so müßte dieser sich schon früher dokumentiert haben."

Diese Behauptung zeigt in ihrer Schlußfolgerung allerdings einen Schein von Richtigkeit, welcher selbst Unbefangene zu täuschen vermöchte, die, ohne zu untersuchen, ob diese Behauptung auch richtig sei, ihr bona fide Glauben schenkten. Selbst von Wohlmeinenden habe ich den Einwurf hören müssen: „Sonderbar bleibe es doch immer, daß in Liszt der Beruf zur Komposition erst so spät erwacht sei. Es scheine, als habe er, seines unbestrittenen Ruhmes als Virtuos endlich müde, als Kapellmeister plötzlich erst die Neigung bekommen, nun auch als Komponist sich einen Namen zu machen. Dies könnte ihm aber nie gelingen, denn hierzu fehlten ihm die künstlerischen Antezendenzien. In seinen Kompositionen sei deshalb auch etwas Forciertes, das keinen Bestand haben könne, weil doch der eigentliche produktive Drang ihm gefehlt habe." — Am Schluß dieser Argumentation hört man regelmäßig „das aufrichtige Bedauern, daß Liszt seine Virtuosenlaufbahn aufgegeben habe und aus Künstlerlaune nicht mehr öffentlich Klavier spielen wolle!"

Nehmen wir einmal an, diese Behauptungen wären richtig — obgleich wir das Gegenteil beweisen werden. — Gesetzt, Liszt habe bis vor 10 Jahren nie daran gedacht, größere Werke für einzelne Instrumente, für Orchester oder Chor zu schreiben, —

---

virtuos fast dreier Menschenalter gefeiert wird, braucht sich nicht besonders zu grämen, wenn er als Komponist erst in dritter oder vierter Reihe rangirt."

Könnte der unbekannte Autor dieses Artikels nicht glauben, ich habe den meinigen erst nach der Lektüre des seinigen geschrieben?

Auf diesem vorsündflutlichen Standpunkte steht also noch 1883 die musikalische Kritik eines vielgelesenen Journals in einer großen Stadt! — Nun wußte ich, daß mein 24jähriger Aufsatz auch heute noch am Platze ist.

so ist selbst nach dieser beschränkenden Annahme leicht nachzuweisen, daß man ihm das offenbarste Unrecht thäte, wenn man daraus folgern wollte, Liszt habe überhaupt keinen Kompositions-Beruf.

Denn erstens könnte doch jedermann sich selbst sagen, daß, wer einen Gipfel der Virtuosität erreicht hat, wie ihn Liszt ohne Nebenbuhler und ohne Widerspruch ganz allein besitzt, zu seinen technischen Übungen und musikalischen Studien einen Aufwand von Zeit und Kräften, von Energie und Konsequenz nötig hatte, welcher seine Beschäftigung mit anderem, und namentlich jenes Insichversenken und ruhige Ausgestalten, dessen der Komponist so notwendig bedarf, jahrelang nicht zulassen konnte.

Daß ferner, — als nun Liszt die Früchte seines eminenten Fleißes zu ernten begann, indem er einen Triumphzug durch ganz Europa hielt, — ihm bei seinen anstrengenden, weiten und schnellen Reisen, bei der Unzahl von Konzerten, die er veranstaltete, und bei dem aufregenden Leben, das eine natürliche Folge davon war, weder Zeit und Ruhe, noch Sammlung und Abgeschlossenheit genug gegönnt sein konnte, um größere zusammenhängende Werke zu komponieren. Denn die wesentlichste Grundbedingung des Schaffens, die Goethe in seinem Künstlerlied ausspricht:

„Zu erfinden, zu beschließen,
Bleibe Künstlern oft allein.“ —

wurde wohl keinem in der Welt jemals weniger zu teil, als Liszt, der von Bewunderern, Lernenden, wohl- und übelmeinenden Neugierigen und Bittenden buchstäblich umlagert war.

Zweitens sollte man ehrlich genug sein, sich einzugestehen, daß ein Künstler, der trotz alledem dennoch eine ganze Reihe von Klavierwerken schaffen konnte, schon hierdurch seine Produktivität ausreichend bewiesen hätte. Man will freilich innerhalb der Konzert-Periode Liszts immer nur von seinen Transskriptionen, Klavier-Auszügen und Konzert-Paraphrasen etwas gewußt oder gekannt haben. Aber wäre nicht schon die außerordentlich große Anzahl dieser Werke eine höchst überraschende Thatsache? Das gedruckte und jedermann zugängliche Thematische Verzeichnis der Werke von Franz Liszt (Leipzig 1855) weist 148 Nummern Vokal-Transskriptionen in

31 verschiedenen Sammlungen, 56 Nummern Instrumental-Transskriptionen in 13 Sammlungen, 18 Klavier-Auszüge (Partitions de Piano) und 18 Konzert-Paraphrasen in 13 Heften, also in Summa 237 Nummern nach.*)

Nun erinnere man sich aber doch mit gleicher „Parteilosigkeit" auch an Liszts 27 Opern-Phantasien, an seine 15 ungarischen Rhapsodieen, seine 22 Konzert-Etüden und seine 51 sonstigen, kleineren und größeren Original-Kompositionen für Pianoforte, in Summa weitere 115 Klavierwerke (wobei die 3 Konzerte mit Orchester noch nicht mitgezählt sind), und gedenke endlich seiner bereits gedruckten 52 Vokal-Kompositionen (nämlich 35 Lieder in 11 Heften und 17 vierstimmige Gesänge in 6 Heften), wobei sein „Künstlerchor" und sämtliche Kirchen-Kompositionen noch nicht mit inbegriffen sind. Dann aber frage man sich, ob in diesen 404 Werken nicht schon Produktionskraft genug zu finden sei, um allenfalls auf noch weiteres schließen zu lassen?

Wenn auch nicht alle diese Werke in Liszts Konzert-Periode veröffentlicht wurden, so war doch der bei weitem größte Teil davon schon damals in verschiedenen (jetzt meist vergriffenen) Ausgaben zu finden, wurde zu jener Zeit entweder fertig komponiert, oder wenigstens vollständig konzipiert.

Es ist ein wenig bekannter, aber sehr charakteristischer und bedeutender Zug in Liszts Künstlerleben, daß er sich von jeher eine Ehrensache daraus machte, seine Pläne stets auszuführen, und keine angefangenen, unvollendeten Arbeiten liegen zu lassen. So mochte es wohl vorkommen, daß er verschiedene Werke vorerst nur skizzierte, und viel später erst ausführte (wir werden das bei der „Héroïde funèbre", bei „Faust" und „Dante" sehen), aber aufgegeben hat er keins. Schon in dieser Konsequenz liegt der Beweis des echten Künstlertums. Denn unproduktive Köpfe, mit großem Wollen und kleinem Können, fassen wohl auch viele Pläne, führen sie aber nicht aus, beginnen vieles und vollenden wenig, weil, was sie wollen und versuchen, schon im Keime unfruchtbar ist.

---

*) Seitdem ist eine zweite, vervollständigte Ausgabe dieses thematischen Verzeichnisses erschienen, welche noch eine weit größere Zahl an Kompositionen anführt. Für unsere Betrachtung handelt es sich jedoch hauptsächlich um die aus Liszts früherer Zeit stammenden.

Ein fernerer Hauptzug der Lisztschen Ausdauer und Selbstkritik ist, daß er sich keine Mühe und Arbeit verdrießen läßt, an seinen Werken zu bessern und zu feilen; daß er, selbst nach ihrem Erscheinen, nie die Lust verliert, sie nach Jahren wieder aufs neue zu vervollkommnen, im Klaviersatz zu erleichtern, in der Form noch abzurunden, in der Instrumentation zu lichten ꝛc. Deshalb haben wir von einer Reihe seiner größten Werke zwei, selbst drei Bearbeitungen, und von einer ganzen Serie von Klavierwerken zwei völlig verschiedene Ausgaben, von seinen großen Etüden sogar drei.

Man kann sich davon leicht überzeugen, wenn man einen Blick in den thematischen Katalog der Lisztschen Werke thun will, wo man viele Werke mit einem (*) bezeichnet und diesem entsprechend die Anmerkung finden wird: „Der Autor erklärt hiermit für ungültig die früher bei anderen Verlegern erschienenen Ausgaben der Werke, welche in diesem Katalog mit einem (*) bezeichnet sind“. — Das heißt mit anderen Worten: Liszt hatte diese Werke während seiner Konzert-Periode schon veröffentlicht, sie bei ihrer zweiten Ausgabe aber einer so gründlichen Revision, respektive Umgestaltung unterworfen, daß die erste Version in den Augen des Meisters nunmehr als ungültig erscheint. Dahin gehören: die 12 großen „Etudes d'exécution transcendante“, die 6 Paganini-Etüden, die Etude de perfectionnement (Ab-Irato), die Harmonies poétiques et réligieuses, ferner die Années de Pélerinage, die 3 Caprices-Valses, die 15 ungarischen Rhapsodieen ꝛc.

Von diesen Werken sind gerade solche, welche in der neuesten Zeit unter der klavierspielenden Welt so großes Aufsehen machen (wie die Etüden, die Rhapsodieen, die Années de Pélerinage) vom allerältesten Datum. Auf dem Revers der berühmten Bronze-Medaille, welche Bovy bereits im Jahre 1836 Liszt zu Ehren in Paris fertigte, sind schon die Werke verzeichnet: „Etudes“, „Années de Pélerinage“, „Harmonies poétiques et réligieuses.“ — Erst 16 Jahre später (1852) erschien die letzte Bearbeitung dieser Etüden (bei Härtel) 17 Jahre später (1853) erschienen die Harmonieen (bei Kistner) und 20 Jahre später (1856) die Années de Pélerinage (bei Schott).

Das sind freilich Dinge, um die sich keiner gekümmert haben kann, der behauptet, Liszt habe alle diese Sachen, mit den an-

deren, in den letzten Jahren aus dem Ärmel geschüttelt! — Von den übrigen Lisztschen Werken, die in den früheren Perioden weder bekannt, noch veröffentlicht wurden, aber teils fertig, teils skizziert mindestens ein Jahrzehnt in Liszts Portefeuille lagen, ehe sie in die Öffentlichkeit traten, sollen jene Kritiker im Folgenden einiges erfahren. Zunächst sei ihnen aber Hans v. Bülows schlagendes Argument hier ins Gedächtnis gerufen: daß, wenn die Fanatiker des Horazischen „nonum prematur in annum" zu ihren gunsten behaupten wollen, alle, etwa seit 1852 von Liszt veröffentlichten Werke seien auch in diesen wenigen Jahren entstanden — sie dadurch nur beweisen würden, das Liszt ein produktives Genie sei, hinter welchem Mozart sich verstecken müßte! —

Es zeigt sich hier aufs neue, daß die Welt bei großen Naturen nichts weniger verstehen kann, als Selbstverleugnung. Daß Liszt liebenswürdig und kollegialisch genug war, in seiner Konzert-Periode oft sehr unbedeutende Werke noch lebender, mittelmäßiger Komponisten zu spielen, um diesen dadurch wenigstens zu einiger Geltung zu verhelfen; daß Liszt pietätvoll genug war, Schuberts Liederschätze u. a. m. durch seine Transskriptionen und Paraphrasen gleichsam neu ins Leben zu rufen; daß er künstlerisch groß genug dachte, der unermüdliche Interpret Beethovens zu werden, obgleich ihm zum Dank dafür der „ami de Beethoven" (Schindler) mit Schimpfreden diente — und daß er über alle dem versäumte, seine eigenen Werke der Reihe nach öffentlich zu spielen, daß er also verschmähte, sich, nur sich zu poussieren (ein Verfahren, das fast sämtliche Klavier-Virtuosen, die Kompositionstalent besitzen, kultivieren) — das machte ihm die Welt zum Vorwurf und will daraus nachträglich seinen Mangel an Kompositions-Beruf demonstrieren!

Hören wir doch Liszts Ansicht über die Aufgabe des Künstlers als Interpret fremder Kunstwerke; hören wir, wie bescheiden er seiner großen Verdienste um andere gedenkt, und wie streng er gegen sich selbst ist, wenn er glaubt, seiner Mission nicht völlig, und nicht nach allen Seiten hin, gleich gerecht geworden zu sein. — Liszt schreibt an Herrn v. Wasielewski*):

*) „Robert Schumann. Eine Biographie von J. W. v. Wasielewski." Anhang K. pag. 331.

„Das mehrmalige Mißlingen meiner Vorträge von Schumannschen Kompositionen, sowohl in kleineren Zirkeln, als auch öffentlich, entmutigte mich, dieselben in meinen so rasch aufeinander folgenden Konzert-Programmen — die ich teils aus Zeitmangel, teils aus Nachlässigkeit und Überdruß meiner klavierspielerischen „Glanz-Periode“ nur in äußerst seltenen Fällen selbst angab und bald diesem, bald jenem zur beliebigen Wahl überließ — aufzunehmen und festzuhalten.“

„Das war ein Fehler, den ich später erkannt und wahrhaft bereut habe, als ich einsehen gelernt hatte, daß für den Künstler, der dieses Namens würdig sein will, die Gefahr, dem Publikum zu mißfallen, eine weit geringere ist, als die, sich durch dessen Launen bestimmen zu lassen. — Und dieser Gefahr bleibt jeder ausübende Künstler insbesondere preisgegeben, wenn er nicht entschieden und prinzipiell den Mut faßt, für seine Überzeugung ernstlich und konsequent einzustehen, und die von ihm als die besseren erkannten Werke vorzuführen, mag es den Leuten gefallen oder nicht.“

„Gleichviel also, in welchem Grade meine Zaghaftigkeit, in betreff Schumanns Klavier-Kompositionen, durch den alles beherrschenden Tagesgeschmack vielleicht zu entschuldigen wäre, habe ich, ohne es zu vermeinen, dadurch ein schlechtes Beispiel gegeben, welches ich kaum wieder gut zu machen im stande bin. Der Strom der Angewohnheit, und die Sklaverei des Künstlers, der zur Erhaltung und Verbesserung seiner Existenz und seines Renommees auf den Zuspruch und den Applaus der Menge angewiesen, ist so bändigend, daß es selbst den besser Gesinnten und Mutigsten, unter welche ich den Stolz habe mich zu rechnen, äußerst schwierig wird, ihr besseres Ich vor allen den lüsternen, verworrenen und, trotz ihrer großen Zahl, unzurechnungsfähigen Wir zu wahren.“

So spricht Liszt, der gefeierte Interpret der Schöpfungen von Bach, Beethoven, Schubert, Weber, Chopin, Berlioz und Wagner. So urteilt er über seine eigene Aufgabe als Künstler, weil er glaubt, einem einzigen, der es wert war, nicht genug gethan zu haben! — Nun mögen doch einmal die hervortreten und sich nennen, die mehr, ja, die nur ebensoviel für andere gethan haben, wie Liszt! Und jene,

die recht gut wissen, was Liszt geleistet hat, versuchen seine Verdienste wenigstens dadurch zu schmälern, daß sie behaupten: „Das habe seine guten Gründe gehabt, denn weil Liszt selbst nichts Ordentliches habe machen können, sei er wohl oder übel genötigt gewesen, andere Werke entweder unverändert zu spielen, oder sie zu arrangieren, zu paraphrasieren und zu transskribieren." —

Wir sprachen bisher nur erst von Liszts Klavierwerken. Es ist bekannt, daß man jetzt endlich auf dem Punkte angekommen ist, ihm diese nicht nur zu „verzeihen", sondern sie bereits „gewissermaßen anzuerkennen" — um durch diese Konzession sich das Privilegium zu erkaufen, über seine Orchesterwerke desto grimmiger herfallen zu können. Wenn man demnach jetzt „begreiflich" zu finden beliebt, daß ein unumschränkter Selbstbeherrscher des Pianofortes schließlich „berechtigt sein dürfte", Klavierwerke von allen Gattungen zu schaffen, ohne erst die Kritik um Rat zu fragen, so findet man es doch „unbegreiflich" und deshalb natürlich auch „unverantwortlich", daß Liszt „gewagt" habe, aus „Überschätzung", „Laune" oder „Ehrgeiz" das Pianoforte zu verlassen und sich dem Orchester zuzuwenden.

Vom Publikum (das über stilistische Formfragen im allgemeinen kein Urteil haben kann) erwarten wir nicht, daß es die Logik in Liszts progressiv entstandenen Werken erkenne. — Aber wir dürfen das von der Kritik verlangen, wenn sie diesen Namen verdienen will!

Nachdem Liszt das ganze Gebiet des in seinen Mitteln immerhin beschränkten Pianofortes mit einem bis dahin unbekannten Inhalt vollständig erfüllt hatte, wurde er, gerade durch seinen inneren Kompositionsdrang und Beruf, unausweichlich zum Orchester hingeführt. Wer das — sowohl in bezug auf Ideengehalt, als in bezug auf Form und instrumentale Behandlung — aus seinen Werken nicht herauslesen kann, der ist sicher nicht als kritische Autorität zu bekomplimentieren!

II.

Lisʒts instrumentale Reform.

„O Größ und Hoheit, tausend falsche Augen
Haften auf dir! In Bänden voll Geschwätz
Rennt falsches Spähn, mit sich in Widerspruch
Dein Handeln an. Des Witzes Fehlgeburt
Macht dich zum Vater ihrer müß'gen Träume,
Und zwängt dich ihren Grillen ein!"

Shakespeare.

Die Erscheinung ist nicht neu, daß schaffende Künstler, welche in verschiedenen Gebieten gleich produktiv und bedeutend waren, an sich erfahren mußten, daß durch Zeitgeschmack, Laune des Publikums oder Einseitigkeit der Mitstrebenden eine ihrer Geistesthätigkeiten auf Kosten der anderen erhoben und bevorzugt ward, wenn nicht sogar das Bedeutendere durch minder Bedeutendes momentan in Schatten gestellt wurde.

Beispiele dafür bietet die Kunstgeschichte genug dar, und wir brauchen nicht weit zurückzugreifen, um in der Musik des 19. Jahrhunderts Belege dafür zu finden. Franz Schubert begann als Liederkomponist und wendete sich in der ersten Zeit seines Auftretens diesem Kunstzweig fast ausschließlich zu. Folge davon war, daß der Instrumentalkomponist Schubert das merkwürdige Vorurteil, er sei nur Liederkomponist, bei Lebzeiten kaum zu überwinden vermochte. — Umgekehrt erging es Beethoven, dessen Vokalkompositionen unter dem traditionellen Vorurteil lange Zeit litten, er sei eigentlich nur Instrumentalkomponist, verstehe nicht für Gesang zu schreiben, sei geradezu unsingbar — Beschuldigungen, die man nicht nur gegen die neunte Symphonie und die große D dur-Messe, sondern sogar gegen den „Fidelio" geltend machte, den man unsinnigerweise eine dramatisierte Symphonie taufte, und durch dergleichen Scheingründe die Verbreitung dieses Meisterwerks verzögerte.

Daß nun in ähnlicher Weise der unerreichte Klaviervirtuos Liszt dem Komponisten Liszt in der öffentlichen Anerkennung hinderlich sein mußte, ist bei allen kunsthistorischen Antezedenzien so wenig überraschend, daß wir im Gegenteil uns verwundern müßten, wenn es anders gekommen wäre.

Hans v. Bülow hat diesen „circulus vitiosissimus", in dem

die nachhinkende Anerkennung der Welt Liszt gegenüber sich bewegte, vor kurzem in ebenso ergötzlicher als prägnanter Weise skizziert, indem er zeigte:

Daß der Triumphator der instrumentalen Exekution als Virtuos von unerreichbarer Technik erst dann von der Kritik anerkannt wurde, als er die klassischen Werke vorzutragen anfing; daß der Interpret Bachs und Beethovens so lange herabgesetzt und verlästert wurde, bis er mit seinen Transskriptionen und Paraphrasen für das zum Orchester umgeschaffene Piano hervortrat; daß man den Arrangeur Schubertscher Lieder und Beethovenscher Symphonieen in den Himmel hob, seitdem er mit Original-Kompositionen auftrat, zu denen er keinen Beruf haben durfte; daß man aber diese später wieder bereitwillig lobte, damit man den Dirigenten Liszt ungestraft herunterreißen könne; daß endlich der Orchester-Interpret Wagners &c. gerechte Anerkennung fand, seitdem der Orchester-Komponist Liszt erschien.

Die Prophezeiung, die Hans von Bülow daran knüpfte, daß nun konsequenterweise Liszts Kirchenmusik seinen Symphonieen zur Anerkennung helfen müsse, beginnt bereits sich zu erfüllen; woraus man mit ihm weiter schließen darf, daß Liszts Genie, mit Ausschluß des ihm zu versagenden dramatischen Gebiets, auf allen Punkten gerettet sein wird, sobald er eine Oper geschrieben haben wird!

Daß überdies Richard Wagners Anerkennung als Reformator des Opernstils erst von dem Zeitpunkte zu datieren ist, wo Liszt als Reformator des symphonischen Stiles in die Öffentlichkeit trat, ist eine interessante Thatsache, auf die hier gelegentlich aufmerksam gemacht werden muß, um den „harmonischen Zirkel“ jener kritischen Nardinis zu ergänzen, welche „ihr papiernes Lob aus den Lumpen ihrer wandelbaren Überzeugung fabrizieren“.

Überblickt man nun dieses Sündenregister von mangelnder Einsicht, Willkür und Tadelsucht, so gewinnt man damit zugleich einen Einblick in die eminente Konsequenz, mit welcher Liszt innerhalb eines Vierteljahrhunderts Schritt für Schritt vorwärts gedrungen ist, und immer neues Terrain, nicht für sich, sondern für die Kunst erobert hat. Wir gewahren hierin eine so zwingende Logik, daß man versucht wäre, diesen ganzen Ent-

wickelungsgang als einen von allem Anfang an mit dem Scharfblick eines Feldherrn vorher bestimmten zu halten, wenn wir nicht wüßten, daß das Genie Bahnen zieht, die sich im voraus zwar nicht berechnen lassen, wohl aber ihre zwingende Notwendigkeit in sich selbst tragen, und hierdurch ihre Gesetzmäßigkeit beweisen.

Es ist wohl nichts natürlicher, als daß der produktive Künstler seine neugestaltende Kraft zuerst an dem Material erprobt, welches er schon vollständig beherrscht, bevor er seine Individualität in dasselbe überträgt.

Wir kennen in der That in der ganzen neueren Kunstgeschichte nur einen einzigen Fall, wo ein Orchester-Komponist sogleich von Anfang an als solcher auftrat, ohne zuvor an einzelnen Instrumenten seine Entwickelung begonnen zu haben: Berlioz. Bei ihm erklärt sich aber diese Erscheinung auf sehr natürliche Weise dadurch, daß Berlioz in seinem ganzen Leben (mit Ausnahme der Guitarre und Flöte) niemals ein Instrument gespielt, geschweige denn beherrscht hat, weshalb nichts natürlicher war, als daß er, bei seiner durchaus polyphon angelegten Natur, sofort das ganze Orchester erfaßte. Selbst Beethoven, unser gewaltigster instrumentaler Titan, begann seine Fortschrittsbahn am Klavier, und zwar nicht nur in der ersten Periode, sondern nicht minder in der letzten. Schumann ist sogar in seiner ersten Periode, die sich lediglich auf das Tonmaterial beschränkte, das er als Virtuos bereits beherrschte, — auf das Pianoforte — weiter gegangen, als in allen seinen späteren: eine Erscheinung, welche zu mancherlei Betrachtungen Veranlassung geben könnte. Andere, deren Mission eine beschränktere, durch ihre Individualität scharf abgegrenzte war, haben das, ihnen von Anfang an unbeschränkt dienstbare Tonmaterial gar nie verlassen — wie Chopin.

Es dürfte mithin jedermann ohne große Schwierigkeit einleuchten, daß Liszt seine große Aufgabe zunächst auf der Seite und mit den Kunstmitteln begann, die ihm sofort und unbedingt zu Gebote standen. Der größte Klavier-Virtuos mußte zuerst auch Klavier-Komponist sein, und zwar successiv nach den drei Richtungen, die hier zum weiteren Ausbau bis zur Vollendung überhaupt vorlagen: nach der rein technischen (virtuosen) Seite, nach der formalen Seite

(Erweiterung der Formen) und nach der ideellen (Einverleibung eines neuen Ideengehaltes). — Nur will es noch vielen nicht in den Kopf, daß der Virtuos mit dem Komponisten gleichen Schritt halten konnte, und zwar aus dem Grunde — weil das noch nicht dagewesen war.

Man hat Liszt von technischer Seite allerdings nur mit einem Virtuosen vernünftigerweise in Parallele stellen können: mit Paganini. Und wenn man hiermit zugesteht, daß Liszts völlig neue Technik für den Klaviersatz (der seit Weber, Kalkbrenner, Hummel, Clementi, Cramer und Moscheles auf seinen Lorbeeren ruhte) mindestens ebenso umgestaltend, neu belebend und organisch eingreifend war, wie Paganinis Erfindungen für Stil und Technik der Geigenspieler — so will man hierdurch Liszts Kompositionen nebenbei mit abgethan und völlig gewürdigt haben. Man affektiert, ihnen nur in sofern Wert und Berechtigung zugestehen zu können, als sie, wie bei Paganini, nur die teils unbedeutenden, teils unselbständigen Träger der neuen Technik, also gleichsam das Gefäß sein sollen, worin alle neuen Effekte, Fingersätze und Kunststücke als tutti frutti gesammelt, mit dem Zucker eines wohlfeilen Salon-Enthusiasmus eingemacht, und mit dem Papier einer trockenen Kritik zum ferneren Hausbedarf verschlossen werden.

III.

Liszts symphonische Werke im Konzertsaal.

„Die Ohnmacht hat die Regel für sich,
Aber die Kraft den Erfolg."

Goethe.

Jonathan Swift hat vor anderthalb hundert Jahren die schlagende Bemerkung gemacht: „Erscheint ein wahres Genie in der Welt, so könnt ihr es daran erkennen, daß alle Dummköpfe ein Bündnis dagegen geschlossen haben".

Mit dieser einfachen Maxime kann man eigentlich niemals irre gehen, wenn man nach einem Genie sucht!

Sobald es gilt, Liszt als symphonischen Komponisten zu verurteilen, zeigen nämlich die Geschwornen der Tagespresse eine seltene Einmütigkeit. — Bei der ersten Aufführung eines neuen Orchester-Werkes von Liszt ist der Verlauf der „Komödie der Irrungen", mit merkwürdiger Übereinstimmung bis ins Detail, meist der folgende:

Liszt wird eingeladen, irgendwo ein Konzert zu veranstalten, ein Musikfest zu dirigieren. Diese Einladungen kommen so zahlreich, daß man nachweisen kann, daß er unter sechs Einladungen kaum eine annimmt, und auch dann noch häufig erst nach längerer, wiederholter Weigerung. Ist aber endlich seine Direktion entschieden, so bedarf es nur der Anzeige an dem betreffenden Ort, um die ganze musikalische Welt in Aufregung zu versetzen.

Der Landsturm der Tages- und Wochenblätter wird mit den bekanntesten Redensarten einexerziert; die Musiker fanatisieren sich gegenseitig im Bierhaus; selbst mancher gemütliche Philister, der seinen musikalischen häuslichen Herd gefährdet glaubt, läßt sich ins Bockshorn jagen und spielt mit dem gefährlichen Schießgewehr des musikalischen Urteils. Das Publikum aber drängt sich zu der Kasse. Von fern her strömen zahlreiche Fremde herbei; Eisenbahnen, Gastwirte, Droschkenkutscher und Lohndiener machen die glänzendsten Geschäfte.

Endlich kommt Liszt. Die Proben beginnen. — In den ersten Separat-Proben: bedenkliches Kopfschütteln der einen, spöttisches Lächeln der andern, heuchlerisches Augenverdrehen der dritten, stummes Verdutztsein der vierten. — Abends im Bierhaus wieder allgemeines kritisches Exerzitium. Jedes Instrument fühlt sich verpflichtet, eine erstaunliche Bemerkung zu machen.

Die Geiger haben (im Mazeppa) mit verkehrtem Bogen (col legno) spielen müssen; alle, sogar die Bratschen, die seit Menschengedenken aus ihrer Ruhe nicht gestört wurden, mußten divisi, ja sogar Solo spielen. Der erste Oboist mußte Englisch Horn blasen; der Klarinettist Baßklarinette exerzieren; der Trompeter schimpft über das Kornet à piston; die Hörner erzählen, daß sie bei einer Stelle die Stürzen nach oben kehren mußten; der Pauker weiß nicht, wo ihm vor Zählen und Synkopenschlagen der Kopf steht. Selbst der Konzert-Diener, der das von Geschlecht

zu Geschlecht traditionell vererbte und treulich gepflegte Amt übernommen hat, große Trommel und Becken zugleich zu schlagen, indem für ihn beide zusammen gewachsen sind, — ist in bedenklicher Aufregung, denn die alten Becken mußten von ihrer lieben großen Trommel sich trennen. Beide sollten verschieden zählen und schlagen, und einmal mußte ein Becken mit dem Schlägel der großen Trommel, und das Fell der großen Trommel mit Paukenschlägeln bearbeitet werden!

So verschieden auch diese Klagen über den Umsturz des Bestehenden sind — darin stimmt man überein, daß dieser Tag in den Annalen der friedfertigen Kapelle ein unerhörter sei. Überdies läge ja auch klar zu Tage, daß das keine Musik mehr sei, denn Melodie suche man ganz vergebens, und es kämen die Disharmonieen haufenweise vor. — Von Form sei keine Rede mehr; das sähe man schon daraus, daß von Repetitionen, von Transpositionen in die Dominante und anderen ehrwürdigen Gebräuchen keine Spur zu finden.

Was endlich die Direktionsmanier betrifft, so war man ja längst darüber einig, daß Liszt nicht dirigieren könne, denn — er schlägt ja nur ganze Takte, höchstens alla breve, oft aber gar nicht, und gibt keinem Instrumente seinen Einsatz an!

Die Lokal-Referenten, die gewöhnlich von Musik nicht mehr wissen, als was sie darüber zufällig von Musikern gehört haben, schreiben sich das alles hinters Ohr, oder noch sicherer ins Notizbuch.

Nach der ersten Probe aber, wo alle Mitwirkende vereinigt sind, klingt es schon anders. Die Einsichtsvollen begreifen bereits, daß sie es hier mit einem Original zu thun haben; die Zweifelhaften geben wenigstens zu, daß alles zu machen sei und sogar klingt, was der exzentrische Kopf schreibt. Nur die Verstocktesten schwören noch immer, das sei Unsinn. Darüber aber verständigt man sich schon allgemein, daß sich nach Liszts Direktionsmanier ganz leidlich sicher und gut spielen lasse, sogar mit mehr Feuer und Freiheit, als sonst.

An jedem Tage gewinnt Liszt mehr Anhänger und Verteidiger unter den Musikern. Selbst die ergrimmtesten Gegner in der Kapelle kommen endlich so weit, daß sie ihm wenigstens ihre Achtung nicht versagen können. — Nach der Hauptprobe steigert sich die Teilnahme zum Enthusiasmus, und

nach der Aufführung, die allemal glänzend ist, verlangt die Kapelle gewöhnlich eine Wiederholung des Konzertes.

Das alles haben wir nicht nur einmal, sondern schon oft, fast Wort für Wort, erlebt und mit durchgemacht.

Und das Publikum? — Viele mußten an der Kasse zurückgewiesen werden, weil der Saal schon eine Woche vor der Aufführung ausverkauft war. Man drängt sich zu den Proben, um doch einen Teil des Genusses zu haben, oder um die schwierigen Werke mehr als einmal hören zu können. Man setzt alte Bekanntschaften, neue Protektionen in Bewegung, um wenigstens der General-Probe beiwohnen zu dürfen, so daß die Konzert-Direktion sich gezwungen sieht, schon diese gegen Entree dem Publikum allgemein zugänglich zu machen. — Am Tage der Aufführung empfängt den Meister Applaus, anfangs vielleicht ein geteilter, zurückhaltender Beifall — denn man ist vorerst nur neugierig. Aber die Überzeugung, daß hier etwas Bedeutendes uns entgegentritt, steigert sich von Nummer zu Nummer, und mit ihr wächst auch die Teilnahme in gleichem Maße. Man lauscht bis zum Schluß, ohne einen Ton zu verlieren; nach vollendetem Konzert bricht der Beifall los, Blumen und Kränze werden dem Meister zu teil, und abends heißt es in der Stadt, ein solches Konzert sollte bald wieder gegeben werden.

Künstler-Vereine geben dem Meister Festessen; Gesang-Vereine bringen ihm Ständchen; ein Musiker nach dem andern kommt herbei, um Liszt seiner wärmsten Sympathie zu versichern. Die vertraulichen Bekenntnisse so vieler Einheimischen und Fremden, die versteckt in den Proben, bescheiden und unbemerkt bei der Aufführung umhersaßen, und nun erst offen aussprechen, daß sie vor dem Konzert entschiedene Gegner Liszts waren, den Proben mit Mißtrauen beiwohnten, aber durch die Aufführung so bekehrt worden seien, daß sie nicht umhin können, ihr Herz auszuschütten und ihrer Empfindung Worte zu leihen — diese Konfessionen künstlerischer Naturen, wie wir sie so häufig gehört haben, bestätigen uns die Macht des

> „heiligen Götterstrahls,
> der in die Seelen schlägt und trifft und zündet,
> wenn sich Verwandtes zu Verwandtem findet.“

Was für die Gemütswelt die Liebe, das ist für die Geistes-

welt die Sympathie. Und welche innige Verwandtschaft zwischen beiden, das sehen wir bei keinem deutlicher als bei Liszt. Denn: wer ihn begreift, der muß ihn verehren, und wer ihn verehrt, der muß ihn lieben,

„Da ist kein Widerstand und keine Wahl!“

Wo aber viel Liebe, da ist auch viel Haß — das ist nun einmal ein im Wesen des Menschen begründetes Naturgesetz. — Im Konzertsale, wo das unbefangene und naive, d. h. durch Vorurteile nicht verblendete, durch kritische Autoritäten nicht verblüffte Publikum seine Sympathie unbedenklich und offenkundig an den Tag legte, befinden sich immer einige Gruppen von Verschworenen welche dieselbe Rolle spielen, wie die Bösewichter in der Komödie.

Wenn auf der Bühne der Held des Abends als Sieger ausgerufen und gekrönt wird, lehnen diese Unzufriednen mit finsterm Blick (in den bekannten Verschwörungsmantel gehüllt) an der ersten Kulisse, machen die Faust in der Tasche, oder zucken symbolisch mit dem Dolch, woraus man sofort schließen darf, daß der Held der Komödie im 5. Akt eines unnatürlichen Todes verbleichen wird.

Im Sinne dieser Komödienbrüder bemühen sich denn auch die musikalischen Verschworenen, die in verschiedenen Winkeln des Konzertsales ihre festen Plätze (im Leipziger Gewandhaus im Vorsaale) haben, ihre Federn in Dolche zu verwandeln, nur mit dem Unterschied, daß daran kein Mensch stirbt. Um aber doch ein übriges zu thun, läßt diese tapfere Schar ihrem natürlichen Instinkte freien Lauf und versucht zu zischen, so oft das Publikum applaudiert. Denn mit den anderen sich zu erwärmen

„this is against the nature of the beast“,

wie jener Engländer sagte, als man ihn fragte, warum seine Bulldogge friedfertige Menschen nicht in Ruhe lasse, sondern jeden an der Gurgel packe.

Aufs Bewundern sind diese kritischen Bulldoggen nun einmal nicht dressiert, sondern nur aufs Packen. Weshalb sie jedem schon eine ganz besondere Ehre anzuthun glauben, den sie nur beschnuppern und dann ungebissen laufen lassen. Weil sie aber in Liszts Konzert schon mit dem löblichen Vorsatz ge-

kommen sind, Opposition zu machen, so wird gezischt. Mehr können sie für den Augenblick nicht thun.

Wenn sie aber nun daheim sitzen und sich sicher wissen, beginnt ihre eigentliche Thätigkeit. Sie fühlen sich verpflichtet, über das Resultat des Konzertes unparteiisch zu referieren. Und wenn sie dabei auch in die unangenehme Notwendigkeit versetzt werden, eingestehen zu müssen, daß Liszt stark applaudiert, ja sogar gerufen wurde, so verfehlen sie doch nie hinzuzufügen, dies sei nur eine wohlverteilte Claque seiner Freunde und Schüler gewesen, von denen nämlich, im höchsten Fall, ein Dutzend in der Lage war, die Reise nach dem entfernten Ort des Konzertes unternehmen zu können, um des Genusses der Werke ihres verehrten Meisters teilhaftig zu werden.

Hierauf wird wahrheitsgetreu weiter berichtet, daß Liszt auch ausgezischt wurde — nämlich vom Referenten und seinen Duzbrüdern —, ein Kunststück, das jeder nachmachen kann, wenn er für seine Paar Groschen Entree auf der höchsten Galerie das Recht der freien Meinungsäußerung sich gekauft hat.

Tritt nun der unangenehme Fall ein, daß kein einziger Zischer aufzukommen vermochte, so gibt es probate Redensarten, die auch über diesen Punkt hinweghelfen. Als besonders glücklich hierin ist der Referent der Wiener „Monatschrift für Theater und Musik" zu nennen, dessen Bericht über das Liszt-Konzert der Weimarer September-Feste so pfiffig ist, daß er allen seinen Gesinnungsgenossen als Muster dienen kann, weshalb wir die Pointe daraus zu fernerer Benutzung mitteilen. — Er schreibt:

„Das Publikum äußerte seinen Beifall in stürmischer Weise, und gab schließlich seinem Enthusiasmus durch einen Blumenregen die übliche Abrundung. Die symphonischen Dichtungen rissen die Zuhörer allerdings vollständig hin, aber — — diese exaltierte Stimmung des Publikums war eben nur ein Beweis dafür, daß solche Richtung in der Musik weder in eigentlich erhebender, noch dauerhafter Weise zu wirken vermag." —

So steht's wörtlich im Oktoberheft, (Nr. 10) 1857 Seite 492 Spalte 2 der besagten Monatschrift. Hätte man jemals eine lächerlichere Folgerung erfinden können? — Auch über die „Faust-

symphonie" spricht sich besagter G. L. in ähnlicher geistreicher Weise aus:

„Der lebhafte Beifall, welcher der Aufführung dieses Werkes zu teil wurde, trug keineswegs das Gepräge wahrer Befriedigung und weihevoller Stimmung!" — —

Wir empfehlen diese neuesten Wendungen allen Kollegen zu unbeschränkter Benutzung.

Höchst gelungen, ja musterhaft ist ferner die Eskamotage, die Ferdinand Hiller in seinen „Briefen über das Aachener Musikfest" in der „Kölnischen Zeitung" produzierte. Er war nämlich wohl oder übel gezwungen, zu berichten: „Nach Aufführung der symphonischen Dichtung „Festklänge" wurde Liszt ein ungeheurer Beifall mit Tusch und Blumen und allem Zubehör zu teil." — „Und wenn auch dabei (fährt Hiller fort) jedenfalls der Festdirigent ebensosehr im Spiele war, als die Festklänge, so zweifle ich doch gar nicht daran, daß die Komposition manchen Leuten sehr gefallen habe. Liszt hat aber drucken lassen, daß seine Orchesterstücke durchaus keine Alltagspopularität beanspruchen. In Beziehung auf dieses Werk war er zu bescheiden, und ich bin geneigt, zu glauben, daß dasselbe eine Art von Verbreitung finden wird, die dem Komponisten von seinem Standpunkte aus vielleicht gar nicht einmal lieb ist." —

O, über diese guten alten Freunde, die, wenn sie nichts mehr vorbringen können, Liszt bedauern, daß seine Werke gefallen haben, daß sie Verbreitung und Popularität finden werden! — —

Nachdem nun hierdurch der Beifall gebührendermaßen annulliert und der Erfolg vernichtet ist, beginnt das eigentliche Schlächterhandwerk. — In Erinnerung daran, daß ein Prager Korrespondent im Jahre 1815 Beethoven schon beim Erscheinen seiner A dur-Symphonie „für das Narrenhaus reif erklärte" — (welchen berühmten Komponisten man für den Verfasser jener Korrespondenz hält, sehe man in Schindlers Biographie von Beethoven 2. Aufl. S. 99 und zweiter Nachtrag S. 113*)

*) Man vergleiche ferner (ebendas. 2. Nachtrag, S. 115 ff.) die

— fühlt sich natürlich jeder Verehrer der wahren klassischen Musik im Jahre 1858 nicht minder berechtigt, Liszt für das Narrenhaus reif zu erklären.

Das harmlose Publikum, welches in dem guten Glauben lebt, daß die Referenten jener Zeitungen, die es kauft und liest, gebildete und unterrichtete Menschen sind, ist über diesen Ton zwar entsetzt, läßt sich aber zuweilen doch verblüffen. Es beginnt leise zu zweifeln, ob es im Konzert auch recht gehört habe; ja, der oder jener schämt sich wohl seines Enthusiasmus und denkt: „Wenn Leute so urteilen, die von der Sache doch etwas verstehen müssen, so hast du dich wahrscheinlich geirrt, indem du das schön fandest, was die Kritiker deiner guten Stadt jetzt für verfehlt erklären".

Diejenigen aber, die das Konzert gar nicht besuchten und in auswärtigen Journalen nur solche Berichte lesen — zweifeln nicht, daß das Gedruckte wahr sei, da sie nicht nur in einem Journale, sondern in sechs verschiedenen denselben Ton anstimmen hören, weil die Referenten entweder dieselben sind, oder von einander abschreiben.

Aber sobald Liszt sich wieder zeigt, oder sobald nur überhaupt eins seiner Werke eine würdige und verständnisvolle Aufführung erlebt, ist auch der alte Erfolg wieder da. Der Jammer der Journale über den Verfall der Kunst ist vergessen, und jede Aufführung eines neuen Werkes wird zu einem neuen Siege.

* * *

Wahrhaftes Verständnis eines Kunstwerkes setzt immer eine Art geistiger Reproduktion desselben von seiten des Empfangenden voraus; weshalb auch Goethe in seinen Maximen den unumstößlichen Satz aufstellte: „Es hört doch jeder nur, was er versteht".

Daraus folgt unmittelbar, daß, wer nichts von Musik versteht, auch nichts in ihr hören wird, als eine rätselhafte, sein Gefühl entweder gar nicht, oder nur ganz vag und unbestimmt

„Urteile" der Zeitgenossen über Beethovens „Fidelio", wo u. a. über die Ouvertüre der bekannte Ausspruch gethan wurde: „daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei!"

berührende Tonfolge, die nur dann, wenn sie in kurzen, leicht faßlichen und öfter wiederkehrenden Perioden sich bewegt (das, was der Laie „Melodie" zu nennen pflegt), und wenn einfache, scharf markierte Tanz- oder Marsch-Rhythmen gleichmäßig das Ganze durchziehen, dem Verständnis näher rückt, in sofern der Laie dann im Gedächtnis behalten kann, was er gehört hat, ohne jedoch zu wissen, was er eigentlich behält.

Daraus folgt aber auch ferner, daß, wer zwar die erforderlichen musikalischen Kenntnisse besitzt, durch Vorurteile aber verblendet, durch Traditionen irre geführt wird, noch keineswegs berechtigt ist, eines vollen Verständnisses der Tonwerke sich zu rühmen, da er von vornherein der Gefahr unterliegt, falsch zu hören, also auch falsch zu verstehen.

Denn es ist nur zu gewiß, daß jedermann aus einem Kunstwerk nur das heraus hört, was er hinein hören kann, d. h. was er ihm an Kenntnis, an Empfänglichkeit des Herzens und an Fassungskraft des Geistes entgegenbringt.

Bei Kunstwerken von einfacher Form und nicht ungewöhnlichem Inhalt ist es wohl möglich, daß diese im Verständnis des Hörers ohne Bruchteil aufgehen, so daß man in diesem Falle sagen kann: der Hörer habe das Werk vollständig in sich aufgenommen, mithin geistig reproduziert. Denn ein ausübender Musiker kann auch nicht mehr thun; nur daß bei ihm noch die technische Fertigkeit hinzukommt, das geistig Empfangene auch physisch wiederzugeben, wodurch er die Fähigkeit erlangt, das, was er richtig empfunden und verstanden hat, anderen durch dasselbe Medium wiederum mitzuteilen.

Bei Tonwerken ersten Ranges muß man aber aus eben diesen Gründen behaupten, daß ihr volles Verständnis anfänglich immer nur wenigen aufgehen wird, da die tiefsten Intentionen eines großen Meisters im Grunde nur von ihm ebenbürtigen Geistern ganz erfaßt, und geistig wie technisch vollkommen reproduziert werden können.

Solche Betrachtungen sind zur Beurteilung der musikalischen Vorgänge der Gegenwart nicht unwesentlich. Daß wir es bei Liszts Orchesterkompositionen mit Werken von ungewöhnlicher Bedeutung zu thun haben, darüber könnten uns schon die geradezu sich widersprechenden Urteile belehren, die fast täglich

mit einer Leidenschaft ausgesprochen werden und mit einer Hartnäckigkeit sich gegenseitig bekämpfen, welche die besten Beweise für jedes epochenmachende Auftreten sind.

Für uns aber sind die in allen Nuancen sich kundgebenden musikalischen Urteile nichts anderes, als ebensoviele Zeugnisse von der größeren oder geringeren Fähigkeit, richtig hören und verstehen zu können oder — zu wollen.

Da nun einerseits Liszt künstlerisch selbständig genug ist, um sich durch nichts, weder durch Lob noch Tadel, weder durch momentanen Erfolg noch Nichterfolg beirren zu lassen; — da er andererseits die Fähigkeiten und Mittel besitzt, das, was er in seinen Werken intentioniert, auch künstlerisch durchzuführen, indem er seine Werke jederzeit würdig aufführen und durch den Druck veröffentlichen kann, — so verlohnt es sich nicht der Mühe, daß seine Kunstgenossen oder Schüler allen den Angriffen, die an ihm selbst machtlos apprallen, begegnen und darauf erwidern.

Es genügt, wenn man von Zeit zu Zeit einmal den einen oder andern aus der Menge hervorzieht und an ihm ein Exempel statuiert. Namentlich ist es sehr probat, in diesen Fällen solche zu wählen, die das ganze Jahr über in der Litteratur das große Wort zu führen gewohnt sind, — um gerade an ihnen zu demonstrieren, daß sie entweder gar nichts von der Sache verstehen, oder in ihrem blinden Eifer kolossal daneben schlagen. Einesteils wird dadurch diesen Herren gezeigt, daß sie sich vergebliche Mühe geben, wenn sie hoffen, durch ihre Manöver die Partei der „Zukunftsmusiker" zum Rückzug, oder überhaupt nur zum Wanken zu bringen — weil diese „Partei" auf so positiven künstlerischen Thatsachen fußt, und ein so wohlbegründetes Recht auf ihrer Seite hat, (übrigens auch aus Leuten besteht, die durchaus nicht auf den Kopf gefallen sind), daß sie Richter von so schwachem Kaliber nicht anerkennt. Und andernteils wird dadurch das Publikum darauf hingewiesen, daß es von einer Presse sich emanzipieren lernt, die das Recht an sich zu reißen sucht, das öffentliche Urteil zu bestimmen, und einen den Verhältnissen fern stehenden Leserkreis zu täuschen und irre zu führen.

Von der so oft unterdrückten, so oft verfolgten und verfälschten Wahrheit gilt ganz dasselbe, was Heine zu jenem

gefühlvollen Fräulein von der Sonne sagte, deren Untergang sie so sehr betrübte:

„Mein Fräulein, seien Sie munter,
Das ist ein altes Stück!
Hier vorne geht sie unter —
Und kehrt von hinten zurück!"

IV.

Chronologie der Lisztschen Instrumentalwerke.

Fast Schlag auf Schlag erschienen in den Jahren 1856 und 1857 nacheinander die 9 ersten symphonischen Dichtungen Liszts. Dieses rasche Vorrücken war imponierend, aber unpraktisch. Denn einesteils verdrängte dadurch ein Werk zu schnell das andere, bevor es zur Wirkung hatte gelangen können; das Heer der Philister glaubte sich umzingelt und protestierte nun gegen alle zugleich. Anderenteils entstand dadurch die Legende von der Massenproduktion Liszts, bei der unmöglich Gutes habe herauskommen können. Beethoven habe ein Menschenalter zu 9 Symphonieen gebraucht; Liszt schüttele 9 symphonische Dichtungen in 2 Jahren gleichsam aus dem Ärmel.

Wie nichtig diese Einwürfe sind, wie lange diese Werke teils geplant, teils skizziert waren, wie fleißig sie überarbeitet und erprobt wurden, bevor sie vor der Öffentlichkeit erschienen, möge die folgende chronologische Zusammenstellung beweisen, bei der wir einfach die Thatsachen reden lassen, ohne diesen einen weiteren Kommentar beizugeben.

I. Symphonische Dichtungen.

1. „Ce qu'on entend sur la montagne" (Bergsymphonie) nach Viktor Hugo.

Konzipiert in der Pariser Periode zwischen 1830 und 1835, vermutlich 1833, in der Zeit, wo Liszt mit Viktor Hugo häufig verkehrte. — Skizziert 1847, instrumentiert 1849. — Erste Aufführung in einem Hofkonzert zu Weimar 1853. — Überarbeitet im April 1854; dritte Bearbeitung letzter Hand im Mai und Juni 1856, mit einer Probeaufführung. — Zweite öffentliche

Aufführung unter Liszts Direktion im Januar 1857 im Weimarer Hoftheater. — Gleichzeitiges Erscheinen der Partitur im Musikalienhandel. — Nächste Aufführung in Sondershausen, August 1857.

2. Tasso, lamento e triompho.

Erster Entwurf in Venedig, 1840. — Ausgabe für Pianoforte in den 40er Jahren bei Haslinger in Wien. — Für Orchester bearbeitet 1848. (Die Abzüge und Platten von Haslinger wurden hierauf vernichtet.) — Erste Aufführung in Weimar zum Goethe-Jubiläum 28. August 1849, als Ouvertüre zu Goethes „Tasso". — Überarbeitet 1854. — Aufführung im Hofkonzert zu Weimar, 8. April 1854; hierauf zunächst in Berlin, Dezember 1855, in Sondershausen, September 1856. — Erschienen im Mai 1856.

3. „Les Préludes", nach Lamartines „Méditations poétiques".

Begonnen in Marseille 1845, vollendet in Weimar 1850. — Zum ersten Mal aufgeführt im Pensionskonzert der Hofkapelle zu Weimar, März 1854. — Hierauf zunächst in Berlin, Dezember 1855; Pest, Wien, Sondershausen, Magdeburg, St. Gallen, 1856; Leipzig, März 1857. — Erschienen im Mai 1856.

4. „Orpheus".

Im Januar 1854 während der Proben zu Glucks „Orpheus" innerhalb 2 Wochen konzipiert, niedergeschrieben und fertig instrumentiert. — Erste Aufführung bei einer Festvorstellung im Hoftheater zu Weimar, 16. Februar 1854, als Einleitung zu Glucks „Orpheus". Zum ersten Male wiederholt in einem Konzert im Stadthaus zu Weimar, November 1854. — Nächste Aufführungen in Braunschweig (1855), Jena, St. Gallen (1856), Sondershausen, Königsberg (1857). — Erschienen im Mai 1856.

5. Prometheus, mit Chören aus Herders „Entfesseltem Prometheus".

Im Sommer 1850 innerhalb vier Wochen komponiert. Erste Aufführung zur Einweihung der Herderstatue in Weimar, 25. August 1850, mit szenischer Darstellung des „Entfesselten Prometheus" von Herder. — Nächste Aufführungen der symphonischen Dichtung allein, in Braunschweig (November 1855), Sondershausen (1856). — Neue Bearbeitung der Chöre und

Melodramen für Konzertaufführungen, mit verbindendem Text von Richard Pohl, zu Anfang des Jahres 1857. Erste Aufführungen in dieser neuen Bearbeitung in Weimar, Pensionskonzert der Hofkapelle (April 1857) und Dresden, Pensionskonzert (November 1857). — Partitur der symphonischen Dichtung erschienen 1856; der Chöre in erster Ausgabe 1861; in zweiter Ausgabe 1870.

6. Mazeppa, nach einer Dichtung von Viktor Hugo.

Komponiert in der Pariser Periode zwischen 1830—35. — Als Klavierstück erschienen in den 12 großen Etüden 1839, revidiert 1852. — Instrumentiert 1850. — Erste Aufführung in einem Pensionskonzert im Hoftheater zu Weimar, April 1854. — Nächste Aufführung in Sondershausen, August 1856; in Leipzig, März 1857. — Erschienen im Juni 1856.

7. Festklänge.

Komponiert 1853. — Zum ersten Mal aufgeführt als Instrumental-Einleitung zu Schillers „Huldigung der Künste", zum 50jährigen Jubiläum des Regierungsantritts der Großherzogin Mutter, Großfürstin Maria Paulowna, zugleich das 50 jährige Jubiläum der ersten Aufführung von Schillers „Huldigung der Künste", 9. November 1854. — Erste Wiederholung im Hofkonzert zu Weimar (8. April 1855). — Nächste Aufführungen in Berlin (Dezember 1855), in Sondershausen (1856) und Aachen beim Musikfest (Pfingsten 1857). — Erschienen im Juni 1856. — Varianten zur Partitur (neue Überarbeitung) 1860 erschienen.

8. „Heroïde funèbre. (Heldenklage).

Die älteste symphonische Dichtung, komponiert 1830 als erster Teil der „Symphonie révolutionaire". — Ausgearbeitet 1849. — Erschienen 1857. — Erste Aufführung in Breslau, dann in Berlin und Frankfurt a. O.

9. Hungaria.

Skizziert 1846, Ungarischer Marsch für Klavier-Solo publiziert. — Ausgeführt und instrumentiert 1853. Überarbeitet Juni 1856. — Erste Aufführung in Pest, August 1856, unter Liszts Direktion. — Erschienen 1857.

Mit der „Hungaria“ schloß die erste, 1856 und 1857 erschienene Serie der „Symphonischen Dichtungen“ ab. — Die folgenden erschienen 1858 und 1859.

10. Hamlet.

Zuletzt komponierte symphonische Dichtung 1859. — Aufführungen mir nicht bekannt.

11. Hunnen-Schlacht, nach Kaulbach.

Konzipiert in München, November 1856. — Ausgeführt Januar bis März 1857. — Erste Probe-Aufführung in Weimar, Oktober 1857. — Erste öffentliche Aufführung im Orchester-Pensionskonzert in Weimar, April 1858. — Erschienen 1858.

12. Die Ideale, nach Schiller.

Komponiert innerhalb drei Wochen im Sommer 1857 in Weimar für die Septemberfeste. — Erste Aufführung bei der Feier zur Inauguration des Goethe-Schiller-Denkmals von Rietschel in Weimar, September 1857. — Nächste Aufführungen in Prag (1858) Breslau, Berlin (1859). — Erschienen 1858.

Erläuternde Programme erhielten vom Autor selbst: die Bergsymphonie, Tasso, Präludien, Orpheus, Prometheus, Mazeppa, Heldenklage, Ideale. — Zu den 7 erstgenannten wurden die erläuternden Programme in einem besonderen Hefte im April 1854 ausgegeben. In der Partitur-Ausgabe 1856 erschienen sie mehrfach gekürzt. — Die Vorrede zu der Partitur-Ausgabe wurde im Oktober 1855 geschrieben, im März 1856 gedruckt.

II. Symphonieen.

1. Faust.

Im Grundgedanken konzipiert und in den Hauptzügen entworfen in den Jahren 1840—45. Ausgeführt und instrumentiert in der ersten Bearbeitung 1854; in 2 Orchesterproben aufgeführt im Herbst 1855, im Klavierauszug gespielt 1856. — Erste öffentliche Aufführung bei den Septemberfesten (Inauguration des Goethe-Schiller-Denkmals) 1857. — Hierauf nochmalige Überarbeitung und Publikation des Klavierauszugs 1859. — Zweite öffentliche Aufführung beim Musikfest in Weimar, 1861. — Publikation der Partitur 1861.

2. Dante.

Zu derselben Zeit wie Faust (1840—45) geplant, als Gegenstück. — Komponiert 1856; vollendet: erster Satz Mitte Mai, zweiter Satz Ende Juni 1856. Sodann Aufführung in zwei Orchesterproben. — Erste öffentliche Aufführung in Dresden, November 1857. Nächste Aufführung in Prag 1858. — Erschienen 1858. — Die der Partitur vorgedruckte Einleitung ist von Richard Pohl.

III. Klavier-Konzerte und Orchesterstücke.

1. Erstes Konzert in Es dur,

entworfen zwischen 1840 und 1845, vollendet 1848. — Zum ersten Mal öffentlich gespielt von Liszt selbst, in einem Hofkonzert zu Weimar, 16. Februar 1855, dirigiert von Berlioz. — Zweite Aufführung in Berlin, gespielt von Bülow, dirigiert von Liszt, Dezember 1855. — Publiziert 1856. Sodann von Bülow gespielt in Leipzig und Aachen (1857) 2c.

2. Zweites Konzert in A dur.

In derselben Periode, wie das erste, entworfen (1840—45) und vollendet (1848), aber später instrumentiert (1853). — Zum erstenmal öffentlich gespielt in Weimar, im Hoftheater, von H. v. Bronsart, Januar 1857. — Publiziert 1860.

3. Totentanz.

Skizziert zwischen 1845 und 1847. Vollendet Ende 1849. — Überarbeitet 1861. Zuerst gespielt von H. v. Bülow 1861. — Publiziert 1863.

4. Zwei Episoden aus Lenaus Faust (Nächtlicher Zug, Mephisto-Walzer).

Komponiert für Orchester 1859. — Erste Aufführung im Hofkonzert zu Weimar, 8. April 1860. — Publikation 1861.

IV. Chorwerke mit Orchester.

1. An die Künstler, für Männerchor und Solo.

Komponiert im Herbst 1852, erste Aufführung beim Karlsruher Musikfest, Oktober 1853, in der ersten Bearbeitung ohne Orchester, nur mit Blechinstrumenten unterstützt. — Zweite Auf-

führung im Orchester-Pensionskonzert zu Weimar, März 1854. — Sodann zweite Bearbeitung mit Orchester; erste Aufführung bei dem Weimarer Septemberfeste 1857. — Publikation 1858.

2. Kleine Messe für Männerstimmen mit Orgel.

Komponiert 1840. Überarbeitet 1848. — Erste Aufführung in Weimar, am Napoleonstag (15. August) 1852. — Publikation 1852. — Nächste Aufführungen in Jena (1855), Leipzig, Pest.

3. Große (Graner) Fest-Messe.

Zur Inauguration des Domes in Gran. Komponiert innerhalb 2 Monaten im Frühjahr 1856. — Erste Aufführung in Gran (August 1856), sodann in Pest und Prag (1856), Wien (1858), Leipzig (1859). — Publikation 1859.

4. 13. Psalm für Tenor-Solo, Chor und Orchester.

Komponiert 1855. — Erste Aufführung in Berlin, Dezember 1855, zweite in Jena, März 1857.

Eine chronologische Zusammenstellung, würde demnach, mit Hinzufügung anderer Original-Kompositionen Liszts, deren Entstehungszeit ich ermitteln konnte, folgende Kompositions-Tabelle ergeben:

1830.

Symphonie révolutionnaire.
Héroïde funèbre (I).

1831—35.

Ce qu'on entend sur la montagne (Bergsymphonie) (I).
Mazeppa (I).

1837.

Fantasia, quasi Sonata, d'après une lecture de Dante.

1840.

Tasso (I).
Kleine Messe für Männerstimmen (I).

1841—44.

Faust (I).
Dante (I.)
Erstes Konzert (Es dur) (I).
Zweites Konzert (A dur) (I).

1845.

Les Préludes (I).
Bonner Fest-Kantate (Beethovenfest).

1846.

Hungaria (I).

1847.

Totentanz (I).
Bergsymphonie (II).

1848. (Eintritt in Weimar.)

Kleine Messe (II).
Tasso (II).
Erstes und Zweites Klavierkonzert (II).

1849.

Goethe-Marsch.
Fest-Chöre zur Goethefeier.
Totentanz (II).
Bergsymphonie (III).
Héroïde funèbre (II).

1850.

Prometheus mit Chören (I).
Festchor zum Herderfest.
Mazeppa (II).
Les Préludes (II).

1851.

Schriften: {Goethestiftung.
Lohengrin und Tannhäuser.
Propheten-Fuge für Orgel.

1852.

An die Künstler, Chor (I).
Schriften: Chopin.

1853.

Festklänge (I).
Huldigungs-Marsch.
Domine salvum fac regem.
Große Sonate.
Hungaria (II).

1854.

Orpheus.
Faust (II).
Tasso (III).

1855.

13. Psalm.
Hohenzollern-Marsch. (Vom Fels zum Meer.)

1856.

Bergsymphonie (IV).
Dante (II).
Graner Fest-Messe.
Hungaria (III).

1857.

Prometheus (II).
Hunnenschlacht.
Ideale.
Fest-Vorspiel.
Künstlerchor (II).
Weimarer Volkslied.

1858.

Künstler-Festzug (nach den Idealen).
6 Hefte Lieder.
Hamlet.
Heilige Elisabeth begonnen. (1., 2. Bild).
Lenore (Melodram).
Festchor für die Schullehrer-Versammlung in Weimar.

1859.

Faust-Symphonie (III).
Musik zur Schillerfeier. (Festspiel von Halm).
Messe im Gregorianischen Stil.
Die Seligpreisungen (zum „Christus").
2 Psalmen mit Harfe und Orgel.
2 Faust-Episoden. (Nächtlicher Zug, Mephisto-Walzer.)

1860.

Festklänge (II).
„Les Morts", Oraison.
6 Schubertsche Lieder instrumentiert. (Erlkönig, Gretchen, Mignon, Nonne, Doppelgänger, Abschied).

3. Lisztsche Lieder instrumentiert. (Mignon, Lorelei, Zigeuner).
4 Schubertsche Märsche instrumentiert.
„Der Mönch", Melodram.
7. Liederheft.
18. Psalm für Männerstimmen.
Festmarsch über Motive des Herzogs von Koburg-Gotha.

1861. (Liszt verläßt Weimar.)

12 Männer-Quartette.
Totentanz (III).
„Elisabeth" wieder aufgenommen. (In Rom.)

1862.

„Christus" begonnen. (In Rom.)
Konzertstück für Posaune und Orgel.

1861 im Sommer verließ Liszt Weimar und siedelte nach Rom über. Von dieser Zeit an, wo mein direkter Verkehr mit ihm unterbrochen wurde, entbehrte ich der bisherigen zuverlässigen Informationen über die einzelnen künstlerischen Vorgänge und persönlichen Erlebnisse Liszts, und mußte damit dieses Verzeichnis schließen.

Liszts Kompositionen

zu Herders „Entfesseltem Prometheus" und Dantes „Divina Comedia".

Dresden 1857.

I.

Das Konzert, welches alljährlich am 7. November zum Besten des Pensionsfonds für den Sängerchor im Königl. Hoftheater zu Dresden stattfindet, erhält in diesem Jahre dadurch ein besonderes Interesse, daß Franz Liszt, infolge einer an ihn ergangenen Einladung, die Direktion übernommen hat und zwei seiner großen neuen Manuskriptwerke dabei zur Aufführung bringen wird. Das musikliebende Publikum von Dresden wird hierfür dem Vorstand jenes Pensions-Instituts zu Dank verpflichtet werden, da die ihnen hierdurch gebotene Gelegenheit, sich mit einigen bedeutenden Werken von Liszt näher bekannt zu machen, den Freunden wie den Gegnern der neuesten musikalischen Richtung — deren hervorragendster Repräsentant in Deutschland Liszt gegenwärtig unbestreitbar ist — gleich willkommen sein muß.

Wie man auch über die sogenannte Zukunftsmusik denken mag — urteilen kann man darüber nur, wenn man einerseits diese Werke in einer vollendeten, den Intentionen des Kom-

ponisten vollkommen entsprechenden Weise zu hören Gelegenheit hat, und wenn man anderseits — durch kein Vorurteil verblendet, durch keine engherzige Einseitigkeit von vornherein den Genuß sich selbst willkürlich schmälernd, — dem mächtigen Eindruck, den diese neuen Werke unzweifelhaft auf jeden machen müssen, sich unbefangen hingeben will, hingeben mit jener echten Naivität des geistigen Empfangens, die man jedem Kunstwerke entgegenbringen muß, wenn man es wahrhaft und ganz genießen, und nicht nur kritisch zerreißen und so zerstückelt verspeisen will, — wodurch man, im glücklichsten Falle, höchstens dem zersetzenden Verstande, aber wahrlich nicht der empfangenden und neugestaltenden Empfindung zu Hilfe kommen würde.

Was nun die Ausführung jener neuen Kunstwerke betrifft, die wir in dem bevorstehenden Konzerte hören werden, so würde man wohl kaum eine bessere finden können, als uns hier in Dresden geboten wird, wo der berühmte Tonschöpfer selbst die Aufführung leitet, unterstützt von einem Vereine von Künstlern ersten Ranges, die in ihrer Gesamtheit jene Kapelle bilden, deren Ruf ein so fest begründeter ist, daß zu ihrem Lobe nichts hinzuzufügen ist, was nicht schon hundertfach gesagt worden wäre.

Jene geistige Empfänglichkeit aber, die jedes Kunstwerk vom unbefangenen Hörer fordern kann, und die man demgemäß auch diesen neuen Erscheinungen entgegen bringen muß, schließt zugleich die Bedingung in sich, daß die Empfindung auf keine falsche Bahnen gelenkt wird, weder vag umherschweift, noch absichtlich oder absichtslos in der Gefühlsrichtung irrt. Diese Voraussetzung ist doppelt wesentlich bei einer Kunstrichtung, wie sie in den Lisztschen Werken uns entgegentritt, wo die Instrumentalmusik aus dem engeren Kreis eines bloßen Ton- und Formenspiels, sowie einer nur allgemein menschlichen Empfindung heraustritt, mit der Bestimmung, einen ganz bestimmten Ideenkreis mit einem präzis formulierten Gehalt zu erfüllen, dichterische Intentionen mit dem musikalischen Inhalt zu verbinden, mit einem Wort: Programm-Musik in höherem Sinne zu schaffen.

Es ist hier nicht der Ort, über die Berechtigung oder Nichtberechtigung dieser neuen Kunstrichtung zu streiten. Daß sie von einer Anzahl hochbegabter, geistvoller Musiker gegenwärtig ausgebildet und durch eine Reihe interessanter Kunstwerke energisch

vertreten wird, ist eine Thatsache, mit der sich die ältere Ästhetik wohl oder übel abfinden mag, bis die Kunstgeschichte hierüber ihr entscheidendes Wort in die Wagschale gelegt haben wird. Hat man aber überhaupt den Willen, sich in die Welt dieser Programm-Musik zu versenken, so muß doch zugleich auch die Fähigkeit vorhanden sein, ihr folgen zu können. Man darf deshalb kein künstlerisch berechtigtes Mittel von der Hand weisen, welches zu einem näheren Verständnis führen kann. Ein erklärender Führer (ein Programm) ist deshalb, wenn nicht unerläßliche Bedingung, doch ein höchst willkommener Vermittler eines innigeren Verständnisses. Gibt uns der schaffende Tonkünstler selbst sein Programm, so bedarf es kaum noch der Interpretation eines dritten. Fehlt dies aber, oder hat der Tondichter nur im allgemeinen seine Intentionen uns enthüllt, indem er uns ein poetisches Werk angibt, auf das er sich stützte und woraus er die künstlerischen Motive zu seinem neuen musikalischen Werke schöpfte, so ist ein Kommentar wenigstens in soweit erwünscht, als er uns angibt, nach welcher Seite jene größere poetische Vorlage vom Tondichter erfaßt und ausgebeutet wurde, und welche speziellen Motive er dem großen Ganzen entnahm.

Dies ist nun ein Fall, der hier uns vorliegt. Dem größeren Teile jener „symphonischen Dichtungen", welche Franz Liszt bis jetzt veröffentlicht hat, sind zwar entweder erläuternde Programme von seiten des Komponisten beigegeben (so zu „Tasso", „Orpheus"), oder jene speziellen Dichtungen hinzugefügt, auf welchen der Tondichter direkt fußte (so zur „Bergsymphonie", zu den „Préludes" und zu „Mazeppa" die Dichtungen von Viktor Hugo und Lamartine). Die Werke aber, welche in Dresden zur Aufführung kommen, sind (mit Ausnahme der einleitenden symphonischen Dichtung zu Prometheus) sämtlich noch Manuskript und bis jetzt ohne erläuterndes Programm von seiten des Komponisten. Wenn nun auch Herders „Prometheus" und Dantes „Göttliche Komödie" klassische Werke sind, die in jedermanns Händen sein können, so ist es doch nicht jedermanns Sache, vor Anhörung eines Konzertes sich einem erneuten Studium jener Werke zu unterziehen. Dies gilt namentlich von Dantes Riesenwerk um so mehr, als hier begreiflicherweise der Komponist nicht den ganzen Dante als poetischen Vorwurf erfassen konnte, sondern nur einzelne Episoden daraus wählte, die zu erraten und

nachzuempfinden einem unvorbereiteten Hörer nicht leicht fallen dürfte.

Von mehreren Seiten hierzu aufgefordert, will daher der Verfasser versuchen, den sich dafür Interessierenden einen kurzen Leitfaden an die Hand zu geben, indem er die Auffassung hier wiedergibt, die er selbst durch das vorhergehende Studium der Lisztschen Partituren gewonnen hat, ohne damit behaupten zu wollen, daß seine Interpretation eine erschöpfende oder in allen Punkten maßgebende sei, und ohne dem Verständnis des kundigen Hörers in irgend einer Weise damit vorzugreifen. Solange der Komponist selbst sich hierüber nicht ausgesprochen hat, bleibt jede Erklärung nur immer ein Versuch, welcher eine endgültige Entscheidung in keiner Weise beanspruchen darf.

II.

Liszts Prometheus.

Symphonische Dichtung und Chöre zu Herders dramatischen Szenen.

1857.

Mit der Dichtung des „Entfesselten Prometheus“ wollte Herder als Dramatiker keineswegs mit Äschylos in die Schranken treten. Er beabsichtigte die Lösung eines geistreichen Problems im Sinne der Humanität, wie aus dem nachfolgenden Briefe an Gleim erhellt, welchen Herder bei der ersten Veröffentlich dieser Szenen (in der „Adrastea“ St. VII. 1802) denselben als Erläuterung beigab.

„Herder an Gleim.

Ihrer Meinung, daß die harte Mythologie der Griechen aus den ältesten Zeiten von uns nicht anders als milde und menschlich angewandt werden dürfe, war ich stets. Eine Probe davon sei die Beilage „Der entfesselte Prometheus“.

Kein Wettstreit mit Äschylos sollten diese Szenen sein; sie nennen sich nicht einmal ein Drama. Denn wer vermöchte der Melpomene dieses gewaltigen Dichters ihre Keule zu entreißen und sie mit seiner Macht fortzuschleudern? Wer möchte

aber auch zu unserer Zeit Prometheus' Charakter, wie Äschylos ihn darstellt, fortzuführen wagen?

Indessen bleibt die Fabel des alten Halbgottes ein sehr lehrreiches Problem. Sein Name, sowie der Name seines ihm so ungleichen Bruders*); die Geschichte der Pandora, die er verschmähte, sein Bruder aber aufnahm, und die dem Geschlechte der Menschen so viel Unheil brachte; die Bildung dieses Geschlechtes selbst, und das Geschenk, das Prometheus ihm vom Himmel holte; die Strafe, die er dafür leiden mußte; seine Befreiung durch Herkules; seine Verwandtschaft mit der Erde und Themis selbst — alle diese Umstände sind ein so reicher Stoff zur Bildung eines geistigen Sinnes in ihren Gestalten, daß sie uns zuzurufen scheinen: „Gebrauchet das Feuer, das euch Prometheus brachte, für euch! Lasset es heller und schöner glänzen: denn es ist die Flamme der immer fortlaufenden Menschenbildung".

Bekanntlich gab Äschylos drei dramatische Stücke in einem Zusammenhange: den feuerbringenden, den gefesselten und den entfesselten Prometheus. Das erste und dritte ist verloren: der Stoff von beiden ist sehr reich. Der licht- und feuerbringende Prometheus müßte den ganzen Entwurf seines Werkes enthalten, ein gefahrvoller Entwurf, in seinen Folgen aber wie groß, wie nützlich!

Stand es dem Baco und so manchen andern frei, in die Geschichte Prometheus' ihren Sinn zu legen, wem sollte diese Freiheit versagt sein, zumal wenn er den edelsten, vielleicht auch den natürlichsten Sinn in sie legt: die Bildung und Fortbildung des Menschengeschlechtes zu jeder Kultur; das Fortstreben des göttlichen Geistes im Menschen zur Aufweckung all seiner Kräfte.

Nach alten Denkmälern stand Pallas dem Prometheus in seinem Werke zur Seite; möge sie nie von seinem Geschlechte weichen und am Ende sein Werk krönen!"

Liszt hat diesen Szenen durch seine Komposition einen erhöhten Reiz verliehen und sie einer neuen Generation hierdurch

*) Prometheus heißt einer, der vorausdenkt, Epimetheus einer, der hintennach überdenkt.

um so eindringlicher ins Gedächtnis gerufen. Über die spezielle Veranlassung gibt uns das „Vorwort" Aufschluß, womit er die Partitur seiner symphonischen Dichtung „Prometheus" begleitete. Da dieses Vorwort zugleich als Programm zur symphonischen Dichtung dient, möge es hier unverkürzt folgen.

„Die Inauguration der Statue Herders fand im Jahre 1850 in Weimar statt, und der betreffende Tag sollte durch eine Theatervorstellung gefeiert werden, welche speziell der Verehrung dieses poetischen Denkers gewidmet war. Unter seinen Kantaten und Gedichten in dramatischer Form wählten wir den entfesselten Prometheus, — eines seiner Werke dieser Gattung, aus welchem am reinsten die Lauterkeit und der Seelenadel dieses Mannes hervorleuchtet, welchen man den Apostel der Humanität nannte — um die lyrischen Partieen daraus in Musik zu setzen, zu welchem Zweck sie ursprünglich gedichtet waren. Der vorliegenden Komposition, welche als Ouvertüre diente, fügten wir Chöre zu, die wir uns vorbehielten, später zu einem konzertmäßigen Ensemble zu vereinigen, da die damalige Vorstellung eine ausnahmsweise war, indem man, um die Gedanken und das Werk des großen Philosophen unangetastet zu lassen, seinen Text im ganzen wiedergab, so wenig er auch unseren bestehenden dramatischen Anforderungen entspricht.

Der Prometheusmythus ist voll mysteriöser Ideen, dunkler Traditionen, voll Hoffnungen, deren Berechtigung immer bezweifelt wird, so lebendig sie im Gefühl leben. In mehrfacher Weise gedeutet von den gelehrten und poetischen Exegesen der verschiedensten Überzeugungen und Negationen, spricht dieser Mythos immer lebhaft zur bewegten Einbildungskraft durch geheime Übereinstimmung seiner Symbolik mit unsren beharrlichsten Instinkten, unsren herbsten Schmerzen und beseligendsten Ahnungen. Die antiken Bildwerke thun uns kund, wie sehr die erregte Phantasie der griechischen Kunst sich mit ihm beschäftigte. Wie die Poesie sich in diesen Gegenstand vertiefte, zeigt uns das Fragment des Äschylos.

Wir brauchten nicht unter den verschiedenen Auslegungen zu wählen, welche sich reichlich um diese erhabenen Monumente angesammelt haben; noch auch die antike Legende mit ihren reichen Anklängen an alte, dunkle Erinnerungen, unvergängliche, ewige Hoffnungen in neuer Weise zu gestalten. Es genügte, in

der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythos seine Wesenheit, gleichsam seine Seele bilden: Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung. — Kühnes Hinanstreben nach den höchsten Zielen, welche dem menschlichen Geiste erreichbar scheinen, Schaffensdrang, Thätigkeitstrieb ... Sündentilgende Schmerzen, welche unablässig an dem Lebensnerv unsres Daseins nagen, ohne es zu zerstören; Verurteilung, angeschmiedet zu sein an den öden Uferfelsen unsrer irdischen Natur; Angstrufe und Thränen aus unserem Herzblut ... Aber ein unentreißbares Bewußtsein angeborner Größe und künftiger Erlösung; untilgbarer Glaube an einen Befreier, welcher den langgequälten Gefangenen emporheben wird zu den überirdischen Regionen, denen er den lichten Funken entwandte, und endlich ... Vollendung des Werkes der Gnade, wenn der ersehnte Tag gekommen.

Leid und Verklärung!

So zusammengedrängt erheischte die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen gewitterschwülen, sturmgrollenden Ausdruck. Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage."

Aus diesen von dem Komponisten selbst gegebenen Erläuterungen geht hervor, daß die poetische Idee, die dem Lisztschen Instrumentalwerke zu Grunde liegt, über den Herderschen Prometheus hinaus geht und bis zum Äschylos zurückgreift. Der Tondichter wollte in seiner symphonischen Dichtung uns zunächst den gefesselten, den leidenden Prometheus vorführen, bevor er uns den entfesselten und verklärten geben konnte. Dem entsprechend beginnt auch die Ouvertüre mit derselben Situation, welche das Fragment des Äschylos eröffnet: „Kraft" und „Gewalt" schleppen den widerstrebenden Prometheus zu jenem Schauerfels, an welchen Hephästos, auf Zeus' Befehl, den Titanen mit diamantnen Fesseln für ewig kettet.

Im weiteren Verlauf finden wir alle die Hauptmomente wieder, welche Liszt in seinem Vorwort angedeutet hat: Kühnheit bis zum himmelstürmenden Trotz; übermenschliches Leiden, Aufschrei im unsäglichen Schmerze, überirdisches Entsagen und Ausharren, und endliche Verklärung.

An drei Stellen seiner Ouvertüre hat der Tondichter Motive eingeführt, welche auf die später folgenden Chöre hinweisen und somit die Idee des gefesselten Prometheus mit dem des entfesselten musikalisch verknüpfen.

Das erste dieser Motive, das des Schmerzes, begegnet uns sogleich in der Introduktion der Ouvertüre, vor dem Allegro appassianato, in einem Andante Recitativo (das in der Durchführung wiederholt wird), zu dem uns der Herdersche „Chor der Dryaden" später die Worte gibt:

„Verödet stehn im alten Hain
Der Götter Altäre.
Weissagende Träume,
Gestalten der alten Zeit,
Die Geister der Berge
Entflohn! — Weh!"

Das zweite, versöhnende Motiv tritt im Mittelsatz auf, indem es sich an das Allegro appassionato unmittelbar anschließt. Wir finden es in Herders „Chor der Unsichtbaren" später mit den Worten wieder:

„Der Menschen Vorsicht
Irret in Nacht umher;
Der Menschen Trugsinn
Findet der Wege viel;
Doch du allein bist, die sie ordnet,
Göttliche, menschliche, weise Themis."

Das dritte, verbindende Motiv endlich ist das der Verklärung. Es tritt erst am Schluß der Ouvertüre, im Stretto, mit vollem Glanze hervor, indem es auf den Schlußchor Herders hindeutet:

„Was Himmlisches auf Erden blüht,
Was Menschen hoch zu Göttern hebt,
Ist Menschlichkeit!"

Doch wird der Musikkundige bald entdecken, daß dasselbe Motiv, nur verschleiert und nicht vollständig entfaltet, bereits dem trotzigen Fugato zu Grunde liegt, das den ersten und zweiten Hauptteil der Ouvertüre verbindet, sowie, daß Liszt das erste Schmerzensmotiv des gefesselten Prometheus mit dem letzten Verklärungsmotiv des Entfesselten ebenso poetisch als musikalisch schön zu verbinden wußte.

Über den inneren Zusammenhang der Herderschen Chöre gibt die verbindende Dichtung näheren Aufschluß, welche im wesentlichen an die Herdersche Dichtung anknüpft und hierdurch das Verständnis für Konzert-Aufführungen in ähnlicher Weise vermittelt, wie die verbindenden Deklamationen zur Musik von „Egmont", „Sommernachtstraum" und „Manfred".

Liszts Symphonie
zu Dantes „Divina Comedia“.
Prag 1858.

Die Divina Comedia gehört zu den erhabensten Schöpfungen des menschlichen Geistes, und eine im wechselnden Lauf der Zeiten sich immer erneuende Bewunderung stellt dieses in seiner Art einzige Dichterwerk den größten aller Zeiten und Völker unbestritten zur Seite. Schwerlich dürfte auch ein anderes sich rühmen können, nicht allein gleich viele scharfsinnige und begeisterte Kommentatoren gefunden, sondern auch der Kunst wie der philosophischen Litteratur so reichen Stoff und so vielfältige Anregung verliehen zu haben. Der florentinische Meister, vorausahnend, daß sein Werk eine Quelle der Begeisterung für kommende Jahrhunderte sein würde, nannte es selbst ein vielsinniges (polysensum). In diesem mannigfaltigen Reichtum seiner Schöpfung ruht die volle Berechtigung für jeden Künstler, diese in sich so verschiedenartige Gegensätze einschließende Dichtung aus seinem eigentümlichen Standpunkt aufzufassen. Deshalb haben seine so wunderbar plastischen Schilderungen die größten Maler aller Richtungen wie Carstens, Koch, Genelli, Cornelius, Ary Scheffer, Eugène Delacroix, Flaxmann ꝛc. zu Meisterwerken inspiriert. Es ist aber einleuchtend, daß wenn ein Tondichter aus jenem ewig frischen und lebendigen Begeisterungsquell schöpfen wollte,

er nicht zum bloßen Tonmaler werden durfte. Er konnte in seine Kunst nur das aufnehmen, was weder das Wort mit seiner konkreten Bestimmtheit zu erreichen, noch Form und Farbe zur gegenständlichen Versinnlichung zu bringen vermochten: jene Welt der geheimsten und tiefsten Gefühle, die nur in Tönen dem Menschengeiste sich entschleiern. Dagegen war es ihm allein möglich, sich bis zur Auffassung und Wiedergabe der wesentlichen Grundstimmungen zu erheben. Um dieselben aber in ihrer Totalität zu erfassen, durfte er sich nicht an die materiellen Momente des Danteschen Epos anlehnen: höchstens konnte er einige wenige von ihnen andeuten, um kein beliebiges willkürliches Gemälde von Hölle, Fegefeuer und Himmel, sondern die Dantesche Auffassung derselben zu reproduzieren.

Als Liszt einen so gigantischen Vorwurf in dem Bereich der Musik widerzuspiegeln unternahm, mußte er von den dramatischen und philosophischen Teilen abstrahieren, die dem Gebäude des Dante-Epos selbst, wie Skulptur der Architektur, dienen, und nur den ethisch-ästhetischen Gedanken, der das eigentliche Gerüste bildet, ins Auge fassen. Folglich hat er den ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmitteln durchaus nichts Unmögliches, ja sogar nichts Neues zugemutet, und nur solche Gefühle im allgemeinen zu vergegenwärtigen versucht, die vor ihm ältere Meister schon oftmals in anderen Rahmen geschildert haben. In der dramatischen Musik malten uns Gluck, Mozart u. a. die Schrecken der Hölle; Schmerz, Sehnsucht und Hoffnung waren von jeher Hauptmotive der lyrischen Musik; Schilderungen himmlischer Chöre bildeten immer eine der Hauptaufgaben der religiösen Musik.

Dantes Werk zerfällt in drei Hauptteile, in deren erstem der sich ewig verzehrende, sterile, das Gute und die göttliche Liebe lästernde, die Hoffnung verwerfende Schmerz ausgeprägt ist; deren zweiter uns ein, von der Hoffnung gemildertes, von der Liebe geläutertes Leiden enthüllt, welches durch seine reinigende Kraft sich selbst nach und nach auflöst; dessen dritter Teil uns die höchste Erfüllung der Hoffnung durch die Liebe, in jenem beseligenden Anschauen Gottes entfaltet, das erst jenseits zur vollen Wirklichkeit gelangen kann. Somit war der Musik möglich, die Einteilung des Dante-Epos beizubehalten, ohne daß der Komponist, durch die Verbindung

des Purgatoriums mit dem Himmel, die Symmetrie seines Vorbildes störte. Sowohl aus musikalischen, als auch aus dem katholischen Dogma selbst hervorgehenden Gründen durfte der Tondichter es vorziehen, den zweiten und dritten Teil ebensowenig in äußerlicher Trennung zur Erscheinung zu bringen, als sie innerlich zu trennen sind. Durch den Läuterungs- und Verklärungsprozeß, den jede Seele an und für sich im Fegefeuer durchmacht, wird sie der göttlichen Gegenwart allmählich, ununterbrochen näher gebracht, bis sie, vollständig von jedem sie trübenden Makel befreit, zu deren Anschauung gelangt. Es lag in der Macht der Musik, die Schilderung dieses psychologischen Prozesses zu einer allgemeinen Auffassung des Purgatoriums zu erweitern, wenn auch Dante diesen Erlösungsmoment nur in einer Episode (21. und 22. Gesang) andeutete, da die Form, welche sein Plan wie seine Kunst bedingten, ihm nicht erlaubten, bei dieser rein lyrischen Seite zu verbleiben.

Ungeachtet dieser Verschmelzung der beiden letzten Teile lassen sich auch in der Anlage des vor uns liegenden Lisztschen Werkes die drei ursprünglichen Abteilungen unterscheiden, deren erster der Hölle, der zweite dem Fegefeuer Dantes entsprechen, und der dritte, an den zweiten sich anreihend, in allgemeinster, mystischer Stimmung gehalten, die himmlische Seligkeit des Paradieses andeutend verkündet.

Der erste Satz (das „Inferno") führt uns unmittelbar an die Höllenpforten, welche bei den ersten Takten donnernd aufspringen, während ein markerschütterndes Recitativ der Posaunen uns den Anfang jener berühmten Inschrift über dem Höllenthor entgegen schleudert, die Dante in den ersten Versen des dritten Gesanges gegeben hat:

„Per me si va nella città dolente:
Per me si va nell' eterno dolore:
Per me si va fra la perdutta gente!"

„Durch mich geht's ein zur Stätte des Entsetzens,
Durch mich geht's ein zum ewiglichen Leid,
Durch mich geht's ein, wo die Verdammten hausen!"

worauf die Trompeten und Hörner den ewigen Fluch unmittelbar aufschmettern:

„Lasciate ogni speranza voi ch' entrate!"
„Laßt mit dem Eintritt jede Hoffnung schwinden!"

Letzteres ist das mehrmals, und zwar in verschiedener Färbung und erhöhter Steigerung wiederkehrende, rhythmische Hauptmotiv des ganzen Satzes.

Bei unserm ersten Eintritt in das Höllenthor beginnt sogleich jenes dämonische Getümmel, wir hören in den Lüften jene Töne des Jammers, der Klage und Lästerung, von denen der Dichter im dritten Gesange erzählt:

„Diverse lingue, orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira,
Voci alte e fioche, e suon di man con elle,
Facevano un tumulto, il qual s'aggira
Sempre in quell' aria senza tempo tinta,
Come la rena, quando il turbo spira."

„Graunvolle Reden, in der Sprachen Wirrnis,
Ausrufe tiefster Qual, Geschrei der Wut,
Faustschläge, heiseres Gekreische gellten,
Erregten ein Getümmel, das umher
Sich wälzt in schwarzer Luft, der zeitenlosen,
Wie Sand, vom Wirbelwind umhergejagt."

Abgrund auf Abgrund öffnet sich vor unseren Blicken, wir gewahren jene grausigen Tiefen, welche von Höllenkreis zu Höllenkreis abwärts, bis hinab zur schauderhaftesten Qual, zur Raserei der Verzweiflung stürzen. Das „Allegro frenetico" schildert uns den Wahnsinn der Hoffnungslosigkeit, die Wut der Verdammten, ihre Flüche und Verwünschungen. Ohne Liebe, ohne Trost, ohne Ruhe werden sie immer weiter fortgerissen, bis zu jener Region, wo die Sünden der Liebe gebüßt werden (5. Gesang) und ein fürchterlicher Orkan die Verdammten in ewiger Finsternis umherjagt.

Hier hält der Tondichter inne. — Der Sturmwind legt sich und schweigt für einige Augenblicke, während er die unglücklich Liebenden Paolo und Francesca da Rimini herangeführt hat. Ein Zwiegespräch beginnt, und wir vernehmen die klagenden Laute:

„Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria" —

„Kein größres Leiden gibt's,
Als zu gedenken an die Zeit des Glücks
In unserm Elend" —

welche in jenes entzückende „Andante amoroso" (im $^7/_4$ Takt)

übergehen, das dem Tondichter Gelegenheit gab, mitten im Schluchzen der Hölle den verführerischen Zauber, den Jugend und Schönheit so unwiderstehlich ausüben, zu entfalten. Wo keine himmlische, da weilt noch die irdische Liebe. Aber eine verbotene Liebe bringt ihre Strafe mit sich selbst, und die Worte, welche die Hoffnung auf ewige Wonne ausschließen, erscheinen als das Echo ihres eignen Innern. So ist die plötzliche Unterbrechung dieser Episode durch das Motiv des „Lasciate ogni speranza“ — das zwar nur gedämpft, aber desto unheimlicher und fatalistischer hier erscheint — als ein tiefer, ethischer Zug berechtigt.

Nachdem der letzte glühende Funke dieser verlockendsten von allen sich selbst täuschenden Freuden vorübergezogen ist, steigen aus noch tieferem Abgrund unheimliche Klänge auf. Hier bergen sich die jede Wohlthat vergessenden, jede Gnade verachtenden, jeder Anbetung fremden, gegen jeden Dank sich empörenden Sünder; hier erdröhnen Hohn, Spott und Zähneknirschen. Diese chimärenartigen Accente einer wütenden Ohnmacht verschlingen sich in kühnen Kombinationen, die in einem kurzen, aber prägnanten Verbindungssatz zu dem wieder aufgenommenen Motiv des „Allegro frenetico“ führen. Der furchtbare Tumult der Verdammten wird am Schluß durch die Erinnerung an das Verlorene jeder Hoffnung noch potenziert. Eine letzte, mit ihrem Blitzstrahl alles zermalmende Wiederholung des „Lasciate ogni speranza“ scheint uns das schreckliche Schauspiel der Tortur im Herzen des Erzengels des Bösen selbst zu enthüllen, und mit dem Eindruck, den die energischen Bilder, die markige Sprache Dantes in unserer Seele hervorruft, zu wetteifern.

Die ewige und absolute Qual, die ewige und absolute Seligkeit sind zwei schroffe Gegensätze, die als objektive Begriffe uns gegenüber stehen, aber durch unendliche Abstufungen und Nüancen sich der menschlichen Seele vergegenwärtigen. Während diese beiden absoluten Extreme von Hölle und Himmel als übermenschliche Momente anzusehen sind, können hingegen alle die Gefühle des Schmerzes und der Freude, die dazwischen liegen, als dem menschlichen Leben angehörende psychologische Vorgänge, mit uns bekannten subjektiven Zuständen und Eindrücken identifiziert werden. Poesie und Kunst vermöchten Hölle und Himmel nur durch analoge oder ähnelnde sinnliche Bilder zu beschreiben, welche an

unsere Einbildungskraft appellieren; um aber die im Purgatorium herrschenden gemischten Empfindungen wiederzugeben, bedarf man deren Hilfe viel weniger, da wir für ihre Leiden und Hoffnungen schon hier empfänglich sind. Die Musik brauchte nur dem uns angeborenen, tiefen unauslöschlichen Wehmutsgefühl, das aus dem Bewußtsein unserer Gebrechlichkeit, unserer Ohnmacht, unserer glühenden, andachtsvollen Sehnsucht nach dem Unendlichen quillt, eine Stimme zu verleihen. Dieses Wehmutsgefühl, das aus Reue und Hoffnung besteht und den Grundzug der religiösen Stimmung bildet, — wenn auch so oft im Leben aus seiner Richtung abgelenkt, in seiner Entwickelung gehemmt, nur in einzelnen, unzusammenhängenden Momenten sich mehr oder weniger geltend machend, und oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt — hat dennoch von jeher die Menschen mit dem gemeinschaftlichen Bande der Religion umschlungen. In dieser Hinsicht kann man sagen, daß hierin die symphonische Musik in ihrer allgemeineren Fassung die religiöse, dem Kultus dienende, ergänzt, indem sie das abstrakt genommene Religionsgefühl zum Inhalt hat, d. h. das Bedürfnis, welches durch alle Zeiten und Völker sich im menschlichen Herzen kundgegeben, eine Läuterung im Flehen zu einer gütigen himmlischen Macht, im Gebet an ein höchstes Wesen zu suchen: das ewige Sehnen, welches sich von dem Irdischen, Zeitlichen, Vergänglichen abwendet und sich das ewig und absolut Gute, Schöne und Wahre vorstellt, um auf dessen Erlangen zu hoffen. Wenn im irdischen Leben dieses ewige Streben nach dem Höchsten und Reinsten durch Versuchungen und Leidenschaften stets gestört und gekreuzt ist, so bleibt es doch das permanente Ringen jeder edlen Seele. Dieser Trieb ist es, welcher im Purgatorio, durch keine hemmenden Faktoren mehr unterdrückt, zu seiner vollsten Entfaltung gelangt.

Ebenso wie in der Hölle die Episode der Francesca da Rimini — welche den schmerzbringenden Zauber der süßesten aller menschlichen Verirrungen besingt — von Liszt aus den zahlreichen Gemälden und Schilderungen in Dantes Hölle herausgehoben ward, finden wir im Purgatorium *ein* Bild, das als solches dem Dichter entlehnt ist. Gleich bei den Anfangs-Takten folgt er dem Sänger durch den ersten Gesang. Nach dem Entsetzen der Hölle besänftigt die Wiedererstandenen das milde Himmelsblau. Sie begrüßen entzückt den „Saphir des Ostens“.

Ein wunderbar leises, das Gemüt beruhigendes Säuseln läßt uns das in ewiger Klarheit sich schaukelnde Meer träumen. Man denkt dabei an jenes Schiff, das über seinen Spiegel gleitet, ohne seine Wellen zu brechen. Die Sterne funkeln noch vor dem herannahenden Glanz der Sonne; ein wolkenloser Azur überwölbt die weihevolle Stille, in welcher wir den Flügelschlag des Engels zu vernehmen glauben, der über das Meer der Unendlichkeit dahinschwebt.

Dies ist der erste, beseligende Moment der Erlösung. Es ist der Augenblick, wo alle die Gespenster einer trotzigen Phantasie, eines sich selbst zugleich erhöhenden und vernichtenden Übermuts verschwunden sind; wo das Gelächter des Unglaubens verhallt, wo die Verwünschung schleudernden, konvulsifischen Zuckungen die Seele verlassen haben; wo ein wohlthätiges, feierliches Schweigen eingetreten ist, in dem ihre krampfhafte Erstarrung sich löst; wo man nun frei atmet, ohne noch zu einer selbstbewußten Erkenntnis durchgedrungen zu sein. Nach der gepeitschten Unruhe flammenlodernder Nächte ist Friede eingetreten, — aber Friede allein, Morgendämmerung, Licht ohne Sonne. Die ermüdete Seele ist noch nicht eines intensiveren Lebens fähig. — So der ungefähre Sinn der Einleitung (Andante).

Dieser sanfte, passive Seelenzustand ist jedoch transitorisch. Bald erwachen seine geheimen Kräfte und Fähigkeiten, und mit ihnen ein unendliches Sehnen. Je mehr dieses sich entwickelt, je mehr das Dürsten nach dem Besitz des Göttlichen sich steigert, je inniger die Begierde nach seiner unmittelbaren Anschauung — desto tiefer das Gefühl der Schwachheit, der Unwürdigkeit, des Unvermögens, es zu erlangen und in sich zu erfassen. Hier tritt das Bangen in Begleitung eines heilsamen, uns befreienden Schmerzes auf; das sterile Nagen der neidischen Ohnmacht im Bösen hat sich in anbetende Reue verwandelt. Ein solcher Moment ist aber ein düsterer, tiefelegischer, dessen Druck von Dante vielleicht am prägnantesten im 10. Gesange wiedergegeben ist, wo die Sünder das Gute und Schöne, das sie nicht vollbracht haben, sich reuevoll ins Gedächtnis zurückrufen. Erhabene Naturen werden durch kein Gefühl mehr, als durch dieses gebeugt.

Hier stimmt das Hauptmotiv choralartig an. Nach seinem Abschluß ertönt ein zweites Thema lamentoso, in brünstiger Selbstanklage, duldender Resignation und unaussprechlicher Be-

trübnis ausgebreitet. Die hier angewandte Form der Fuge bietet den geeignetsten Rahmen für das unablässige Wollen und Wogen des fortwährend rückwärts schauenden, wie vorwärts hoffenden Gefühls. Zur Gipfelung des Fugensatzes richtet sich das zuvor choralartig angestimmte Hauptmotiv kräftig empor, um bald danach in Demut und Zerknirschung wiederkehrend, von recitativischen Klagen unterbrochen, sich gänzlich aufzulösen. Allmählich lichten sich die schweren Wolken eines unsäglichen Leidens. Die katholische Intonation des Magnificat erklingt leise, die Erlösung durch das Gebet, das „Aufatmen der Seele", verkündend. Man fühlt, daß eine siegende Buße zu ewiger Seligkeit hinaufschwingt und durch die Kreise der Reinigung aufwärts dem Gipfel des mystischen Berges entgegenführt, der uns bis zum Paradiese emporhebt.

Wenn sich die Seele bis zu dieser höchsten menschlichen Gefühlssteigerung aufgeschwungen hat, beginnt sie, leise und zaghaft, anbetende Worte zum Preise Gottes anzustimmen. Als geweihtesten Ausdruck dieses höchsten Gefühls hat Liszt die Worte gewählt, mit welchen das reinste, einzig sündenlose menschliche Wesen, die in aller Ewigkeit zur Mutter Gottes erwählte zarte Jungfrau, ihrem Herrn und Schöpfer ein ewiges Lob- und Danklied sang. Indem es den Menschen verliehen ist, ihren gebenedeiten Empfindungen zu folgen, werden sie dadurch einigermaßen ihrer Unschuld teilhaftig.

Jetzt sind wir da angelangt, wo der Dichter der Divina Comedia, beim Beginn seiner Gesänge vom Paradiese, noch auf der Höhe des Purgatoriums steht und den Wiederschein jenes göttlichen Lichtes empfängt, das seine Augen noch nicht unmittelbar ertragen könnten. Den Himmel selbst vermag die Kunst nicht zu schildern, nur den irdischen Abglanz dieses Himmels in der Brust der, dem Licht der göttlichen Gnade zugewandten Seelen. Und so bleibt für uns dieser Glanz noch immer ein verhüllter, wenn auch ein mit der Reinheit der Erkenntnis sich steigernder. Nur bis hierher wollte der Tondichter dem Sänger nachwandeln, ohne ihn von Stern zu Stern, ebensowenig als durch die verschiedenen Höllenkreise zu verfolgen. Den über der menschlichen Beschreibung stehenden Begriff der absoluten Seligkeit konnte er nur als ein aus dem Vorhergehenden sich entwickelndes Moment der Seele andeuten. Ihre unmittelbare

Vereinigung mit der Gottheit durch das Gebet ist in der Instrumentation ahnungsvoll vorbereitet. Nachdem die heilige Glut der göttlichen Liebe das Herz entzündet hat, ist jede Qual in ihm vertilgt; es vergeht in der himmlischen Wonne der Hingebung an Gottes Gnade; vom individuellen Magnificat geht es, dem ganzen Weltall sich anschließend, über ins allgemeine Halleluja und Hosanna, welches pianissimo in mächtiger palästrinischer, sozusagen dogmatischer Skala wie eine symbolische Leiter zum Himmel aufsteigt.

Lange verweilt es in dieser ekstatischen Betrachtung, die uns durch den leisen, unsichtbaren Chor vergegenwärtigt ist. Das menschliche Herz, zur völligen Verklärung gelangt, entzündet sich im Feuer des heiligen Eifers und bricht mit allen seinen Kräften in einen lauten, mutvollen, alle Welten und Höllen beherrschenden Jubel aus. Die Zerknirschung des Sünders hat sich in Gottes-Erkenntnis verwandelt und Gottes-Kämpfer erweckt.

Als das, diesen letzten Moment bezeichnende, nach einer Pause eintretende Instrumental-Fortissimo mit der Wiederaufnahme der diatonischen Dreiklangs-Skala durch die sieben Stufen der Tonleiter ertönt, welchem sich der Chor in einem letzten lauten, gewaltigen Halleluja anschließt, kann man nicht umhin, an alle die von Dante geschauten Märtyrer, heiligen Väter und Gottesstreiter zu denken, die für ihren Glauben sich opferten, und jene himmlischen Heerscharen bilden, welche den Thron Gottes umgeben. — So schließt diese geheimnisvolle Tondichtung, im Sinne der ewigen Versöhnung, der erfüllten Hoffnung und im Glanze der paradiesischen Verklärung.

Liszts Faust-Symphonie.

(1862.)

I.

Rückblick und Umblick.

Es sind jetzt über zehn Jahre verflossen, seitdem die „Neue Zeitschrift für Musik" Liszts künstlerisches Wirken als Dirigent und Tondichter mit ebensoviel Sympathie als Konsequenz begleitet hat. Dieses letzte Dezenninum unserer Musikgeschichte umfaßt eine der interessantesten Perioden der Neuzeit: denn in ihr vollzog sich ein Geistesprozeß künstlerischer Umgestaltung und Neugestaltung mit solcher Energie und Folgewichtigkeit, wie seit Beethoven nicht mehr; und er entwickelte sich mit einer Rapidität, welche die aller früheren Epochen, die Gluckſche vielleicht ausgenommen, übertraf. — Zugleich unterschied sich dieser neueste musikalische Krieg von allen vorhergehenden geistigen Feldzügen dadurch, daß in ihm von der ersten Stunde an mit dem vollen Bewußtsein dessen gekämpft wurde, was man erreichen und — was man, als bereits erreicht, umgehen wollte.

Sowohl jene Rapidität als dieses Bewußtsein sind Zeichen der Zeit. Es ist die Bestimmung des lebenden Geschlechts, den Übergang von einer abgeschlossenen kulturhistorischen Epoche zu einer neuen zu vermitteln, respektive zu erkämpfen; aber es liegt

auch im Charakter unserer Zeit, diese Prozesse rasch und, wenn es nicht anders geht, gewaltsam zu vollziehen. Wir haben keine Zeit, so lange zu diplomatisieren und zu vermitteln, bis alle Philister der gebildeten und ungebildeten Welt freiwillig ihre Arme öffnen, und in den alleinseligmachenden Schoß des gemäßigten Fortschritts auf breitester historischer Grundlage uns aufzunehmen endlich bereit sind. Wir müssen vorwärts, weil wir nicht rückwärts gehen können; und da wir die Ziele klar vor Augen haben, und die Werke, die für uns der Höhepunkt der Gegenwart, die Geistesblüte unserer Epoche sind, nicht erst zu erfinden, oder theoretisch zu konstruieren brauchen, da sie bereits faktisch existieren, — so ist auch kein Grund vorhanden, mit unserer Anerkennung vorsichtig und zweifelhaft zurückzuhalten, oder, wie die Juden auf den Messias, noch immer auf eine Lösung und Erlösung zu warten, die unter unseren Augen sich bereits entwickelt hat.

Für alle ängstlichen oder mißtrauischen Seelen aber, welche nun einmal so konservativ geboren oder erzogen sind, daß die Quintessenz ihrer Einsicht sich lediglich auf die Ansicht reduzieren läßt, ob eine Kunst- oder Geistesbewegung denn auch wirklich Erfolg habe, oder nicht — für alle diese instinktiven Reaktionäre müßte eigentlich der Beweis für die Richtigkeit dessen, was wir seither vertraten, eben schon in der Erfahrung zu finden sein. — Hat die Erfahrung denn etwa nicht bewiesen, daß Richard Wagner der Mann unserer Zeit, der Erlöser unserer Opernbühne war? — Man blättere aber nur rückwärts in den Bänden der „Neuen Zeitschrift für Musik“ um sich zu vergegenwärtigen (denn man vergißt solche Dinge sehr schnell), welchen Aufwand von Scharfsinn, Witz und — Grobheit es gekostet hat, um gewissen Leuten klar zu machen, daß Wagner ein großer Mann und seine Opern Kunstwerke seien; welche Opposition zunächst „Tannhäuser“, dann „Lohengrin“ (in noch höherem Grade) zu überwinden hatten, — während gegenwärtig doch keine Opernbühne in ganz Deutschland — Stuttgart ausgenommen — gefunden wird, welche beide Opern nicht gegeben hat, sie nicht noch immer gibt, und oft genug als Repertoire- und Kassenstücke im „goldenen“ Buche verzeichnet. Gegen diese unläugbaren Thatsachen konnten weder die Anstrengungen des rheinländischen Separatismus, noch die Umtriebe der Berliner musikalischen

Kreuzzeitungspartei, noch die Professorenweisheit der Wiener Presse, noch der schwäbische Indifferentismus, noch die Frechheiten der Pariser jeunesse dorée etwas ausrichten: der Erfolg ist da, und bleibt unantastbar, trotz jener halsstarrigen und harthörigen Opposition, die in ihrem instinktiven Zusammenhalten, ja selbst planmäßigen Ineinanderwirken, eine so gewaltige Macht repräsentierte, daß daran jedes mittelmäßige Kunstwerk unleugbar und unfehlbar hätte zu Grunde gehen müssen! Die Wagnerschen Kunstwerke aber leben, blühen und schlagen täglich Wurzel in neuen Herzen: kraft des ihnen innewohnenden Genius, den heute zu erkennen freilich weder ein Verdienst, noch eine Kunst mehr genannt werden kann, — den aber vor zehn Jahren zu entdecken und zu preisen noch ästhetisches Verbrechen, eine trostlose Verirrung, oder lächerliche Verblendung genannt wurde.

Der Deutsche liebt aber nun einmal vor allem die — Gewohnheit. Er ist ebenso eigensinnig konsequent in seinen Vorzügen, wie in seinen Fehlern. Die Erfahrung mit Wagner hatte ihn noch nicht genügend belehrt; er fing unverdrossen dasselbe Spiel mit Liszt von vorn wieder an, das er soeben bei Wagner verloren hatte, — wahrscheinlich nach dem Sprichwort: „was dem einen recht, ist dem andern billig!" — Je weniger recht nun auch diese versuchten Totschläge gewesen sein dürften, desto billiger wurden sie! So billig, daß jeder litterarische Handwerksbursche Kourage genug besaß, um mit seinem Knüttel dreinzuschlagen! Durfte man nun zwar mitten in diesem tollen Vandalentum, wie es vor fünf Jahren (1857) Stil wurde, zu Liszt sagen, wie einst Pitt zu jenem heftig angegriffenen Parlamentsmitglied: „Ich gratuliere, Sir; Sie sind auf dem Wege zum großen Mann, denn Sie werden mit Kot beworfen", — so konnten wir uns mit diesem negativen Maturitätszeugnis, welches die übermächtige und übermütige Gegenpartei in klassischem Lapidarstil unverschämter Grobheiten und unerhörter Roheiten der „Zukunft" zu deponieren für angemessen hielt, — doch billigerweise nicht zufriedenstellen lassen. Wir haben die Fahne des Fortschritts, trotz aller Massenangriffe, auch hier aufrecht zu erhalten gewußt, vor jeder Beschimpfung zu bewahren gesucht und so viel Raum geschafft, als der Fortschritt gerade braucht, um nicht — gehindert werden zu können.

Das Beste konnte und mußte natürlich auch hier der Meister

selbst thun. Denn wären seine Werke eben nicht durchaus lebensfähig gewesen, wären sie nicht die Spitze der gegenwärtigen instrumentalen Kunst, wie Wagners Werke die der dramatischen, so wären sie sicher nicht fähig gewesen, den zahllosen Widderstößen fast sämtlicher deutscher Preßbengel-Monitors so unerschütterlich standzuhalten. Liszts Eisenpanzer ist das Genie von Gottes Gnaden; er ist gestählt durch sein Künstlerbewußtsein, und jedes neue Werk von ihm legt einen neuen Panzer um sein stolz und sicher dahinsteuerndes Admiralschiff. — Wohin es segelt? — steht in seinen Partituren verzeichnet, ist aber nicht so leicht und obenhin zu erledigen, oder gar zu beseitigen, wie seine Gegner sich und andern vorzulügen versuchten.

Vergebens wird die rohe Hand
Am Schönen sich vergreifen:
Man kann den einen Diamant
Nur mit dem andern schleifen

Wir haben es sowohl an anderen, wie an uns selbst erfahren, daß Liszts Orchesterwerke ein eifriges Studium, ein sorgfältiges Insieversenken verlangen, bevor man behaupten darf, daß man sie versteht. Man muß in diese nichts weniger als landläufige und aller Welt gefällige Tonsprache sich erst hineindenken, man muß seine Tonwelt gleichsam noch einmal in sich selbst durchleben, ehe man den in ihr waltenden Geist begreifen lernt, dann aber um so sicherer auch bewundern und lieben muß. Es ist das natürlich keine Spezialität der Lisztschen Werke allein, sondern eine Eigenschaft aller bedeutenden Kunstwerke, sie stammen woher sie wollen. Namentlich dann, wenn mit diesen Kunstwerken ein neues Prinzip hervortritt, wenn in ihnen eine neue Idee waltet, sind Zeit (für das Publikum) und eingehendes Studium (für den Fachmann) zwei unerläßliche vorausgehende Bedingungen, bevor derartige Werke den Platz und die Bedeutung eingeräumt erhalten, welche ihnen gebühren.

Die trockne Analyse allein reicht hierbei nicht aus. Sie ist allerdings das probate Mittel, die musikalische Faktur zu erkennen und die Teile auseinander zu legen, — aber das geistige Band gibt sie uns nimmermehr, und dieses ist es doch, was bei Liszt, wie bei jedem poetisch schaffenden Tonkünstler, den innersten Kern seiner Werke bildet. Zwar haben auch die schon genug zu thun,

die mit den Hüllen dieses Kernes sich ausreichend vertraut machen wollen. Ich sage wollen, weil leider bei so vielen sogar der Wille fehlt. Die echten Gegner — und es sind darunter „sehr ehrenwerte" Leute — wissen nämlich schon im voraus, „daß nichts darin zu finden sei", — und ersparen sich die Mühe des Suchens. Andere bringen wohl den guten Willen dazu mit, es fehlt ihnen aber so gänzlich an jedem poetischen Sinn, an jedem höhern geistigen Verständnis, daß sie „mit dem besten Willen" da nichts als gewöhnliche Notenköpfe sehen, wo ein anderer geniale Geistesblitze schaut. Es geht ihnen wie Fausts Famulus, der „nichts als einen schwarzen Pudel" gewahrt, während Faust den „Feuerstrudel auf seinen Pfaden ziehen" sieht. Da eine vollständige Fusion dieser verschiedenen Parteien nun nicht eher zu erwarten sein dürfte, bis auch Liszts Werke, wie die seiner großen Vorgänger, das kanonische Alter erreicht haben, begnügt man sich vorläufig mit der Konfusion der Begriffe und Urteile, fischt dabei im trüben und sucht sein phantasieloses Kunst-Schäfchen, so gut es geht, ins trockne zu bringen.

Es liegt schon in der Reihenfolge der Publikation der Lisztschen Orchesterwerke eine so gewaltige Steigerung, daß sie sogar denen Achtung abnötigen müßte, welche mit den Werken selbst sich noch nicht befreunden konnten, zur Abwechselung unterdes also vorziehen, sie zu befeinden. — Daß die Entstehung gerade jener Werke, welche das meiste Aufsehen wie die meiste Opposition erregt haben, mit wenigen Ausnahmen weit älter ist, als ihre Veröffentlichung, habe ich schon zu verschiedenen Malen betont. Hierdurch kommt jener so häufig behauptete Satz in Wegfall: Liszt habe alle diese Werke in wenigen Jahren gleichsam aus dem Ärmel geschüttelt und aus bloßer Künstlerlaune nebenbei in die Welt gesetzt; was aber so massenhaft produziert werde, könne doch unmöglich tieferen Gehalt und bleibenden Wert besitzen 2c. Man kennt die brillante Logik dieser Doktrinäre, die umgekehrt, wenn Händel das größte Oratorium in 14 Tagen schrieb, oder Mozart eine Ouvertüre in einer Nacht, — dies durchaus in Ordnung finden und den Himmel für das Wunder an Produktionskraft preisen, das er an jenen offenbar werden ließ! — Das „Nonum praematur in annum" wurde von Liszt bei den meisten seiner Werke so gewissenhaft befolgt, wie selten bei einem Komponisten, obgleich gerade er, was die

Sicherheit der Konzeption, die Präzision und Schnelligkeit der Arbeit betrifft, sich mit jedem messen konnte.

Wenn demnach die Reihenfolge der Publikationen die der Kompositionen auch keineswegs in strenger Ordnung bezeichnet, so beweist diese Aufeinanderfolge doch um so mehr, daß Liszt, ein sicheres, hohes Ziel vor Augen, und die noch ungebahnten Wege dahin mit bewundernswerter Konsequenz verfolgend, die höchsten Spitzen seines Künstlerstrebens, die eigentlichen Schwerpunkte seines Wirkens auch am längsten und sorgfältigsten teils im Kopf und Herzen, teils im Portefeuille mit sich getragen hat. Von der ersten Konzeption bis zum Moment des Erscheinens haben seine größten Werke durchgängig mehrere Jahre, ja oft ein Jahrzehent, als Manuskript vorgelegen, und in dieser Zeit mehr als einmal eine gewissenhafte Durcharbeitung, in einzelnen Fällen sogar eine gründliche Umarbeitung erfahren.

Als Ausgangspunkt von Liszts neuester Schaffensperiode möchten wir seine zwei Klavierkonzerte und die Klavier-Sonate bezeichnen. Es scheint uns, als ob die künstlerische Stellung und eigentümliche Bedeutung dieser Werke für Liszts Entwickelungsgang von der Kritik noch nicht genügend erkannt, wenigstens noch nicht hinreichend betont worden ist. Es würde zu weit führen, hier darauf näher einzugehen; wir begnügen uns daher vorläufig, diejenigen, denen es um ein musikalisches Studium Liszts ernstlich zu thun ist, auf diesen Inzidenzpunkt besonders aufmerksam zu machen, wo die Klavierperiode und die Orchesterperiode Liszts sich durchschneiden, und der formelle Regenerationsprozeß, — der durch die „Symphonischen Dichtungen" später so gewaltigen Lärm im Lager der Philister erregte, — nicht nur beginnt, sondern sofort schon frische Geistesblüten treibt.

Als erste Gruppe der letzteren wären „Prometheus", „Orpheus", „Tasso", „Préludes", „Mazeppa", „Hunnenschlacht" und „Festklänge" zu bezeichnen, die in verschiedener Form den Ausbau der „symphonischen Dichtung" vollendeten. Die zweite Gruppe gipfelt sich in den Spitzen der „Bergsymphonie" und „Hungaria" — beides noch viel zu wenig gekannte Werke, — welche sowohl in der Breite ihrer Anlage, wie in der Tiefe der Konzeption, wohl die hervorragendsten in der großen Skala der symphonischen Dichtungen sind, und als Mittelglied zwischen diesen und den

eigentlichen „Symphonien“ betrachtet werden müssen, welche nunmehr zur Veröffentlichung gelangten. Im Jahre 1859 erschien die große „Graner Messe“, 1860 die „Dante-Symphonie“, 1861 kamen die „Prometheus-Chöre“ heraus, und jetzt liegt der „Faust“ vollendet vor uns.

Dieses neueste Werk halten wir unter allen, die von Liszt bis jetzt zur allgemeinen Kenntnis gelangten, für das allerbedeutendste und wirkungsvollste, — obgleich gewichtige Stimmen dem „Dante“ den Vorzug geben wollen. Vom rein musikalischen Standpunkt dürfte diese Frage wohl schwer zu entscheiden sein. Im folgenden hoffen wir aber wenigstens andeutungsweise darlegen zu können, daß das von Liszt in den „symphonischen Dichtungen“ sowohl nach formeller als ideeller Seite durchgearbeitete Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit thematischer Transformation im „Faust“ seinen höchst denkbaren Gipfelpunkt erreicht hat, während der „Dante“, bei aller erschütternden Gewalt der einzelnen Sätze, seinem durchaus verschiedenen poetischen Gehalt entsprechend, eine solche Einheit weder aufweisen konnte noch durfte. Denn der gewaltige Riß, die unvereinbare Kluft, welche zwischen Hölle und Himmel bestehen und ewig fortbestehen werden, mußten bei der poetisch-musikalisch eindringenden Art und Weise des Lisztschen Schaffens auch in der „Dante-Symphonie“ notwendigerweise zum Ausdruck kommen.

Dagegen zeigt der „Faust“ (wiederum seinem poetischen Vorbild entsprechend) einen innigen Zusammenhang der einzelnen Gestalten, verbunden mit einer wunderbaren Steigerung der Wirkung vom Anfang bis zum Ende. Der Übergang vom Zweifel und Schmerz zur Seligkeit der Liebe, von der Verneinung zur Bejahung, von der Reue zur Erlösung vollzieht sich hier in einem stetig verlaufenden, rein menschlichen, von jeder poetischen Natur unmittelbar nachzuempfindenden seelischen Prozeß. Und wem diese Nachempfindung nun einmal versagt sein sollte, der mag sich immerhin an das rein Musikalische halten und versuchen, ob er von dieser, selbst rein technisch betrachtet, äußerst interessanten und anregenden Seite dem Werke besser beikommen kann.

Der Erfolg hat bis jetzt schon bewiesen, daß „Faust“ ganz dazu angethan ist, neben den Prometheus-Chören ein entschiedener Liebling der unbefangenen Musiker, wie jedes empfänglichen

Publikums zu werden. Die beiden ersten Aufführungen während der Septemberfeste (1857) und der Tonkünstler-Versammlung (1861) zu Weimar waren sofort für sein Schicksal entscheidend; sie hatten glänzende Erfolge. Seitdem sind die Euterpe zu Leipzig, sowie die Hofkapellen zu Löwenberg und Sondershausen (wie immer die ersten auf der Bahn des Fortschritts), sodann Breslau und New York mit glücklichem Gelingen nachgefolgt. Seinen Weltgang hat „Faust" erst begonnen und noch lange nicht vollendet, doch bedarf er dazu keines weiteren Künstlersegens: er schafft schon selbst

„sich einen großen Kreis,
Um ihn gewisser zu erschüttern."

II.

Die Faust-Poesie und die Faust-Musiken.

Die Faustsage ist ohne Zweifel die populärste in der ganzen deutschen Litteratur. Kein anderer Stoff dürfte sich rühmen können, so viele und so bedeutungsvolle Bearbeitungen durch unsere besten Dichter, so zahlreiche Verherrlichungen durch die übrigen Künste, so allgemeine Anerkennung und Verbreitung in der Kunst- und Volkspoesie zugleich gefunden zu haben. Von der ersten Ausgabe der Faustsage durch Johann Spieß in Frankfurt a. M. (1587) bis auf den heutigen Tag: eine fast ununterbrochene Kette von Quellenmitteilungen, prosaischen und poetischen Bearbeitungen, historischen Untersuchungen, litterarischen und ästhetischen Kommentaren. Es existiert eine besondere Broschüre (von Peter), welche lediglich die „Litteratur der Faustsage" bibliographisch geordnet enthält, in ihrer trocknen Aufzählung aber das beredteste Zeugnis ablegt von der großen Bewegung der Geister, welche drei Jahrhunderte hindurch jener geheimnisvolle Doktor Johannes Faust durch sein kühnes Bündnis mit dem Teufel hervorgerufen.

Betrachten wir zunächst flüchtig die poetische Behandlung, so dürfte wohl kein zweiter Stoff sich rühmen können, in drei aufeinanderfolgenden Kulturepochen eine fast gleich bedeutende

Rolle gespielt zu haben, indem er von den hervorragendsten Repräsentanten derselben dichterisch verherrlicht wurde. Nachdem die Engländer schon zu Shakespeares Zeiten die Faustsage zuerst, und zwar so entscheidend dramatisiert erhielten, daß man mit Byron die „tragical history Doctor Faustus" des Christoph Marlowe (London, 1604) als Urquell aller folgenden Faust-Tragödien wohl bezeichnen darf, — haben in unserer klassischen Periode nicht nur Lessing und Goethe den Stoff bearbeitet (von den zahlreichen anderen Poeten der Sturm- und Drangperiode hier ganz abgesehen), sondern auch das Dreigestirn der Romantiker, Grabbe, Heine und Lenau war bedeutend genug, um selbst nach dem Goetheschen unübertroffenen Meisterwerk der Faust-Idee noch neue interessante Seiten abgewinnen zu können.

Die Spitze der Faustpoesie ist und bleibt aber Goethes Faust, diese größte Offenbarung unseres größten deutschen Dichters. In wunderbarer Verschmelzung der tiefsinnigsten metaphysischen und religiösen Ideen mit der erhabensten Poesie, der Romantik mit dem Klassizismus, wurde die Faustsage unter Goethes Meisterhänden zum vollendetsten poetischen Ausdruck für den ewigen Gegensatz des Guten und Bösen; zum typischen, alles bisher darin Geleistete übertreffenden Repräsentanten für das ruhelose Streben nach Erkenntnis und Genuß in der, mit dem Ewigen ringenden, vom Irdischen noch gefesselten Menschenseele. — Die hinreißende Wirkung dieser Dichtung spiegelt sich deutlich ab in der stattlichen Reihe der Kommentare und Fortsetzungen, durch welche der Goethesche Faust wiederum zum Mittelpunkt einer eigenen Litteratur, innerhalb der allgemeinen Faustlitteratur, erhoben ward. Mit dem Goetheschen Faust beginnt auch erst die sympathische Beziehung der Faust-Idee zu den übrigen Künsten, namentlich zur Malerei und Musik, und zwar zeigte sich hier eine Intensität in der Einwirkung der dichterischen Produktion auf die musikalische, wie sich deren wiederum kein zweites Dichterwerk zu rühmen haben dürfte.

Die erste Anregung zur Komposition von Faust-Musiken (wobei, fast selbstverständlich, immer der Goethesche Faust gemeint ist) gab der Plan, den zuerst P. A. Wolf, damals Regisseur in Weimar, schon im Jahre 1810 gefaßt zu haben scheint,

Faust für die Bühne einzurichten*). Daß aber hierzu Musik erforderlich, ja, daß Faust ohne dieselbe auf der Bühne gar nicht denkbar sei, scheint von Anfang an als selbstverständlich angenommen worden zu sein. — Zunächst dachte Goethe natürlich an Zelter**), der ihm soeben erst „Johanna Sebus" so komponiert hatte, daß sie „einen unauslöschlichen Eindruck in allen Gemütern zurückließ". Zelter schien auch anfangs darauf eingehen zu wollen, verlor aber später Lust oder Mut***), und gab vermutlich dem Fürsten Radziwill die erste Anregung zur Übernahme dieser Arbeit. — Die Radziwillsche Komposition ist somit die älteste von den bekannt gewordenen und noch vorhandenen Faustmusiken; als derselbe 1814 Goethe besuchte, hat er einen Teil seines Werkes dem Meister schon vorgeführt†). Doch arbeitete Radziwill sehr langsam weiter, so daß er eigentlich erst im Jahre 1820 damit vorläufig zustandekam, um welche Zeit im Schlosse

---

*) „Wolf und Riemer machten einen Plan zur Aufführung des Faust, wodurch der Dichter verleitet ward, mit diesem Gegenstand sich abermals zu beschäftigen, manche Zwischenszenen zu bedenken, ja sogar Dekorationen und sonstiges Erfordernis zu entwerfen." (Tages- und Jahreshefte von 1807—1822. — Zum Jahre 1812.)

**) Goethe an Zelter (18. Nov. 1810): „Schließlich melde, daß uns ein seltsames Unternehmen bevorsteht, nämlich den Faust aufzuführen, wie er ist, insofern es nur einigermaßen möglich werden will. Möchten Sie uns wohl mit einiger Musik beistehen; besonders bei dem Ostergesang und dem Einschläferungslied: Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben." (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Th. I. S. 419.)

***) Zelter an Goethe (16. Febr. 1911): „Ich wollte Ihnen gleich das Verlangte für den Faust senden, und hatte auch gleich angefangen, wie ich Ihren Brief erhalten hatte. Da traten verdrießliche Dinge ein, die Sache mußte liegen bleiben und liegt noch. Sie werden sich daher die Musik anderweitig besorgen lassen müssen, ich kann's jetzt nicht machen, indem eine aneinanderhängende Zeit dazu gehört; auch müßte ich mich mündlich mit Ihnen besprechen, denn die Sache ist keine Kleinigkeit, sobald sie in das Ganze passen soll: das muß man machen, alles andere kommt von den Göttern. Der Fürst Radziwill will in der Zeit der Aufführung bei Ihnen eintreffen." (Ebendas. I. 424.) — Hierauf Goethe: „Daß Sie ablehnen, die Musik zum Faust zu komponieren, kann ich Ihnen nicht verargen. Mein Antrag war etwas leichtsinnig, wie das Unternehmen selbst." (Ebendas. I. 429.)

†) „Der Besuch des Fürsten Radzwill erregte eine schwer zu befriedigende Sehnsucht; seine geniale, uns glücklich mit fortreißende Komposition zu Faust ließ uns doch nur entfernte Hoffnung sehen, das seltsame Stück auf das Theater zu bringen." (Tages- und Jahreshefte. — Zum Jahre 1814.)

Monbijou bei Berlin eine teilweise Vorführung stattfinden konnte, nachdem schon 1816 eine fragmentarische Aufführung durch die königlichen Prinzen veranstaltet worden war*). — Unterdes hatte jedoch Goethe bereits 1816 Karl Eberwein (mit dessen Musik zu seiner „Proserpina" er sehr zufrieden war) die Komposition übertragen, ohne daß dieser in der nächsten Zeit damit zustande kommen konnte, so zwar, daß das ganze Unternehmen wieder liegen blieb, zumal Goethe von der Intendanz zurücktrat, Wolf nach Berlin ging und somit der ganze Plan einer szenischen Aufführung für immer aufgegeben schien.

Merkwürdigerweise sind es die Franzosen, welche diese Aufführung zuerst, freilich nach ihrer Weise verunstaltet, ermöglicht haben. Der Text zum Gounodschen Faust, der in Deutschland so heftige Opposition fand, ist offenbar viel diskreter und anständiger behandelt, als jene erste Faust-Bearbeitung, die man am 8. November 1828 zum ersten Male im „Théâtre de la porte St. Martin" gegeben hat, wobei zu bemerken, daß jene Verarbeitung Ansprüche auf ein „Drama nach Goethe", die Barbiersche aber nur auf einen Operntext im französischen Stile erhoben. — Was in der Beilage zu Goethes Brief (vom 6. Januar 1829) darüber an Zelter berichtet wird, ist haarsträubend: Mephistopheles tanzt mit Martha einen Cancan; Gretchen wird gefoltert und vor Schmerz wahnsinnig; das Blutgerüst, das sie besteigen muß, ist sichtbar 2c., — kurz, alles ist im Stil der Schauermelodramen der Porte St. Martin übertrieben und karikiert. Wer die Musik hierzu geschrieben, ist uns unbekannt. Wir wissen ferner, daß auch Mlle. Bertin, die Tochter des Redakteurs vom „Journal des Débats" (für welche Viktor Hugo seinen Roman „Notre Dame de Paris" in einen Operntext „Esmeralda" umgewandelt hat), um jene Zeit eine italienische Oper „Faust" in 3 Akten komponiert hat, welche im italienischen Theater in Paris in den letzten Jahren der Restauration zur Aufführung kam.

Ein (leider echt deutsches) Seitenstück zu jener Französierung lieferte Karl v. Holtei in seinem Volksdrama: „Doktor Johannes Faust, der wunderthätige Magus des Nordens", über

*) Vergl. Goethes Briefwechsel mit Zelter. Teil II S. 213, 226, 240, 264, 279. — Teil III S. 93, 98, 109.

dessen erste Berliner Aufführung Zelter (am 23. Januar 1829) gar erbauliche Dinge zu berichten weiß, worauf er schließt: „Zu vorstehendem grauenhaften Possenspiel macht nun das Orchester Musik, die manchmal ganz kuriose eintritt und wieder losläßt. Das Publikum sitzt und sperrt das Maul auf, und keiner weiß, was ihm geschieht" *). Der beneidenswerte Komponist war Karl Blum, die Aufführung fand im Königsstädter Theater statt; Holtei macht sich in seinen Memoiren selbst darüber lustig **).

Diese beiden verfehlten Versuche hatten aber das Gute, daß man den Gedanken einer würdigen Bearbeitung des wirklichen Goetheschen Faust wieder aufnahm, und endlich auch verwirklichte. Klingemann in Braunschweig gebührt das Verdienst, hier die Initiative (1829) ergriffen zu haben. Wer die Musik zur Klingemannschen Bearbeitung geschrieben, konnten wir bis jetzt nicht ermitteln; doch kann sie keinesfalls bedeutend gewesen sein. Denn unmittelbar nach der Braunschweiger Aufführung ließ Oberhofmarschall v. Spiegel Buch und Partitur nach Weimar kommen, um endlich nun auch hier, eigentlich gegen Goethes Willen ***), die Inszenierung vorzunehmen. Man sah sich jedoch zu einer Umarbeitung veranlaßt; Riemer redigierte mit Regisseur Durand den Text; Karl Eberwein erhielt den Auftrag, die Musik neu zu schreiben, weil die Braunschweiger Partitur „mager und nicht zu empfehlen war". Er fand hierdurch Gelegenheit, seine schon 1816 begonnene Faustmusik zu beenden; es ist dieselbe, die im Hoftheater zu Weimar noch gegenwärtig (obwohl mit bedeutenden Kürzungen) gegeben wird †). Zu Goethes Geburtstag, am 28. August 1829, fand die erste Weimarer Aufführung (in 8 Akten) statt, welche Holtei ††) nun seinerseits scharf kritisiert, in verzeihlichem Ärger über sein erst kürzlich erlebtes Berliner Fiasko.

---

*) Briefwechsel mit Goethe. V. 164.

**) Vergl. Karl von Holteis „Vierzig Jahre" (erste Ausgabe, 1845), Band V. S. 90, 99, 107 ff.

***) Goethe an Zelter (28. März 1829): „Meinen Faust wollen sie auch geben; dabei verhalte ich mich passiv, um nicht zu sagen leidend." (Briefwechsel V. 196.)

†) Zelter kritisiert dieselbe in einem „Blättchen aus seinem Tagebuche", das er an Goethe schickt. (Briefwechsel V. 287.)

††) „Vierzig Jahre" Bd., V S. 141.

Das Jahr 1829 sollte aber für die Faust-Musik noch ein ganz besonders fruchtbares werden. — Die Stuttgarter Aufführung des Goetheschen Faust fällt zunächst in dieselbe Zeit; hier schrieb Lindpaintner die Musik dazu, die sowohl dort als anderwärts auf den Bühnen sich erhalten und als praktisch bewährt hat. — Gleichzeitig erschien aber die Spohrsche Oper, nach dem schlechten Textbuch von J. C. Bernard, welches das deutsche Publikum, Spohr zuliebe, weit nachsichtiger beurteilt hat, als es (ganz besonders im Vergleich mit dem Barbier-Gounodschen) verdient. Zelter geniert sich weniger; er fällt in seiner derben Manier tüchtig darüber her und schließt seine Rezension mit den Worten: „Die Hölle weiß selber nicht, was sie mit dem Gimpel (Faust) anfangen soll; sie läßt ihn in Musik setzen und schickt ihn uns aufs Theater zurück"*). Über Spohr sagt er, daß er „sich freilich mehr als Ton-Künstler, denn als Musikus und Melodiste erkennen läßt".

Die dritte musikalische Frucht dieses Jahres, und zwar diejenige, welche sich am längsten frisch und saatkräftig erwiesen, ist das (früher als Op. 1 bezeichnete) Jugendwerk von Hektor Berlioz. Der jugendliche Meister, der für Goethe schwärmte, seitdem dessen Werk in Frankreich bekannt geworden, komponierte acht Stücke aus Goethes Faust und überschickte sie dem greisen Dichter als Zeichen seiner Verehrung. Diese älteste Ausgabe der Berliozschen Faustmusik ist sehr selten geworden; Berlioz hat sie später selbst zurückgezogen, als er eine Bearbeitung der ganzen Faust-Legende unternahm, und hierbei die früher komponierten Stücke einer gänzlichen Umarbeitung unterwarf. Begreiflicherweise wußten weder Goethe noch Zelter mit der Berliozschen Musik etwas anzufangen. Sie wurde, nachdem Zelter sie in seiner Weise verarbeitet hatte, mit Achselzucken beiseite gelegt**).

Die dreißiger Jahre erwiesen sich verhältnismäßig sehr wenig produktiv für den musikalischen Faust. Die erste unmittelbare Wirkung des Gedichtes, als Buch und Bühnenstück, war jetzt vorüber; das musikalische Bedürfniß schien für die szenischen Aufführungen vollständig gedeckt und an eine andere Faustmusik, als

---

*) Briefwechsel mit Goethe. 15. November. 1829. (V. 319.)

**) Goethe-Zelterscher Briefwechsel. V. 215, 218, 244, 251, 311.

eine bühnengerechte, dachte man vorläufig nicht. Man beschäftigte sich, dem philosophischen Geiste jener Hegelschen Zeit entsprechend, vorzugsweise mit der Exegese; ein Kommentar verdrängte den andern. Nur die beiden Komponisten, welche sich zu allererst mit Faust beschäftigt hatten, Radziwill und Eberwein, nahmen ihre Arbeiten von neuem wieder auf. — Radziwill fügte seinem Werke immer neue Stücke hinzu, entfernte es dadurch aber stets mehr vom Theater, und wurde so, fast ohne es zu wollen, der erste, der eine Faustmusik für den Konzertsaal schuf. Im November 1830 spielte Radziwill einige neue Szenen seines Faust Zelter vor*); im März 1832 fand eine vollständige Aufführung in Gegenwart des preußischen Hofes, unter Mitwirkung der königl. Kapelle und eines ausgesuchten Sängerchors statt. — Es macht einen eigentümlich wehmütigen Eindruck, daß Zelter seinen Bericht darüber an Goethes Sterbetag (22. März 1832) schließt**).

Um dieselbe Zeit etwa begann Eckermann an die Ausführung der großartigen Idee zu gehen, den zweiten Teil des Faust für die Bühne zu bearbeiten. Er hatte darüber vielfach mit Goethe konferiert (die Resultate davon legte er in seinen „Gesprächen" nieder), war daher mehr wie irgend einer im stande, den Goetheschen Intentionen zu folgen. Er hat jedoch seine Arbeit nie vollenden können; er schloß sie mit dem ersten Goetheschen Akt, den er unter dem Titel: „Faust am Hofe des Kaisers" in 3 Abteilungen teilte. Seine Absicht war, den zweiten Teil des Faust als Trilogie zu bearbeiten, indem der erste Akt den ersten Abend repräsentierte, der zweite und dritte Akt als zweiter Abend („Faust und Helena"), endlich der vierte und fünfte als Schlußabend („Fausts Ende") behandelt werden sollte. — War aber Musik zum ersten Teil des Faust schon sehr erwünscht, stellenweise sogar unbedingt erforderlich, so war der zweite Teil ohne Musik überhaupt gar nicht denkbar; ja es gab ganze Akte, wo man mehr auf dem Gebiet der Oper, als dem des Dramas sich bewegte. Da nun Eberwein die Aufgabe, Musik zum ersten Teile zu liefern, zu Goethes Zufriedenheit gelöst hatte, forderte ihn Eckermann auf, auch die

*) Briefwechsel mit Goethe. VI. 67.
**) Ebendas. VI. 415, 422, 425.

Komposition des zweiten Teils zu übernehmen — eine Arbeit, der dieser freilich nicht gewachsen sein konnte. Die erste Aufführung der Eckermann-Eberweinschen Bearbeitung (soweit sie überhaupt vollendet war) fand erst sehr spät, am 24. Juni 1856 (zum Geburtsfest des Großherzogs Karl Alexander) unter der Intendanz des Freiherrn von Beaulieu-Marconnay in Weimar statt, erlebte aber nur wenige Wiederholungen, da die szenischen Arrangements nicht ausreichend erschienen, und überdies die Musik (welche die Mängel der Regie und Ausstattung hätten vergessen machen können) gar zu unbedeutend war, um überhaupt in unserer Zeit noch Interesse erregen zu können*).

Hatten somit die dreißiger Jahre die musikalische Faust-Idee wesentlich gar nicht, und praktisch auch nur wenig gefördert, so waren die vierziger Jahre wieder um so erfolgreicher. Einen äußerlichen Anstoß hierzu mochte wohl das 1849 bevorstehende Goethe-Jubiläum geben, zu welchem verschiedene neue Aufführungen vorbereitet wurden. Gutzkow bearbeitete den ersten bis dritten Akt des zweiten Faust als „Helena" für die Dresdener Bühne, Reissiger schrieb die (uns unbekannt gebliebene) Musik dazu; da aber Aufführungen an anderen Orten nicht erfolgt sind, dürfte wohl dieser Versuch mit dem zweiten Teil als ein verfehlter zu bezeichnen sein. — Weit glücklicher war Schumann, der mit richtigem Gefühl die Schluß-Szene des zweiten Teils (Fausts Verklärung) als abgeschlossenes Konzert-Oratorium auffaßte, eine künstlerische Aufgabe, welche ihm auch (mit Ausnahme des Chorus mysticus, dem er mit der größten Mühe und trotz dreimaligem Umkomponieren nicht beikommen konnte) so vorzüglich gelang, daß dieser Teil der Faustmusik zu dem Vollendetsten gehört, was Schumann geschaffen. Er wurde am 28. August 1849 gleichzeitig in Weimar und Leipzig**) aufgeführt, später auch in Dresden, in Berlin (hier sogar szenisch dargestellt im Viktoriatheater) und an anderen Orten.

Unterdes hatte sich aber, ganz unabhängig von den Goethe-Festen und sonstigen theatralischen Aufführungen, im stillen ein

*) Einen größeren Bericht über diese Aufführung veröffentlichte ich in den „Anregungen" von Brendel und Pohl. (Band II. 1857. Pag. 57 ff.)

**) Man vergleiche hierüber den Brendelschen Aufsatz in Bd. 31 Nr. 22. der Neuen Zeitschrift f. Musik.

Umschwung in der Auffassung der musikalischen Faust-Idee vorbereitet, der von dem bedeutendsten Einfluß werden mußte. Merkwürdigerweise war es abermals Paris, von wo diesmal nicht nur die erste Anregung ausgehen sollte, sondern wo der Zentralpunkt dieser neuen Schule überhaupt zu suchen war.

Als der junge Berlioz 1827 an die Komposition des Faust sich wagte, konnte er nur fragmentarisch zu Werke gehen, da er bei seiner damaligen großen Jugend diese Riesenaufgabe in ihrem ganzen Umfange kaum musikalisch bewältigen, noch weniger aber darüber sich klar sein konnte, in welcher Form er dem Dichterwerke, als Totalität, gerecht werden sollte. Diese Frage ist — wie sich nun im Verlauf eines halben Jahrhunderts als Thatsache herausgestellt hat — überhaupt die allerschwierigste. Die Mehrzahl der Komponisten scheint sie sich kaum mit dem erforderlichen Ernste vorgelegt zu haben, sondern mehr nach Laune, nach subjektivem Geschmack oder zeitweiligem Bedürfnis verfahren zu sein, wie Radziwill und — leider müssen wir es aussprechen — auch Schumann in den nach 1849 komponierten, allem Anschein nach zufällig herausgegriffenen und ohne inneren Zusammenhang nebeneinander gestellten, wenn auch teilweise sehr schönen Fragmenten.*) Andere wollten und suchten mehr dem praktischen Bedürfnis zu entsprechen — wie Lindpaintner und Eberwein —, aber teils reichten ihre Kräfte, teils ihre ästhetische Einsicht nicht aus, um ein künstlerisches Ganze zu schaffen. — Berlioz hat weit eifriger danach gesucht, als diese alle, er hat sich ebenso gewissenhaft als langsam auf dieses schwierige Terrain begeben, und zwanzig Jahre lang (natürlich mit großen Unterbrechungen) daran gearbeitet, — aber dennoch müssen wir bekennen, daß auch er das Richtige noch nicht gefunden. Er war teils zu sehr Franzose,

*) Da es hier unsere Aufgabe weder sein kann, eine eingehende Kritik noch eine erläuternde Analyse der einzelnen Faustmusiken zu geben, sei zur näheren Orientierung über die genannten Werke wenigstens die dahin einschlagende Litteratur zitiert. — Über „Robert Schumanns Faustmusik" schrieb Peter Lohmann in einer besonderen Broschüre (Leipzig, C. F. Kahnt). — Über die Radziwillsche Musik ist am meisten geschrieben worden. Es erschienen allein 3 Broschüren darüber von Alberti (Danzig 1837), Gotthold (Königsberg 1841) und Brandstäter (Danzig 1848), sowie größere Artikel von J. P. Schmidt (Allg. Musik. Ztg. 1835 u. 36), Rellstab (Iris 1836) u. a. m.

um den deutschen Faust in seiner ganzen Tiefe zu fassen; teils hat er zeitlebens an einem Mangel laboriert, den er nie vollständig überwinden konnte, weshalb auch sein eminentes Talent nicht zu jener vollen Anerkennung gelangen konnte, die ihm gebührte: wir meinen den Mangel an jener ästhetischen Feinfühligkeit, die den Komponisten sofort bei der Anlage seiner Werke leiten und ihm (fast instinktiv) sagen muß, welche Ausdrucksform, sowohl der Grundform, als ihren einzelnen Dimensionen nach, die geeignetste sei, — eine Gottesgabe, die sich nicht erlernen läßt, die aber Wagner und Liszt im höchsten Grade besitzen. Daß wir hier nicht etwa jenes vage „Formgefühl" meinen, an dessen zunftmäßige Handhabung heutzutage alle Unproduktiven sich verzweifelnd klammern, weil dieses Schablonen-Bewußtsein überhaupt das einzige ist, was sie besitzen — fügen wir nur für jene erläuternd hinzu, welche unter Form nichts anderes zu verstehen pflegen, als Kompositions-Rezepte, die sie überliefert erhalten haben.

Berlioz war von der Komposition Goethescher Strophen ausgegangen; seine Sympathie für die vokale Behandlung überwog hier seltsamerweise die für das Instrumentale, welches ihm zweifellos weit näher stand, da er der geborne Orchesterkomponist größten Stiles ist. Viel zu pietätvoll, um aus Goethes Worten eine Oper zu machen, aber auch zu einsichtsvoll, um das poetisch-philosophische Riesenwerk etwa durchzukomponieren, suchte er einen Ausweg im Oratorium. Er suchte sich musikalische Hauptmomente heraus, rückte die Dichtung zusammen, kürzte und änderte sie wohl auch, schuf neue Verbindungsglieder, und — brachte dadurch, mit dem größten Fleiß, doch kein Ganzes heraus, abgesehen von den Seltsamkeiten, die er in den Text hinein brachte, und die ihm kein guter Deutscher verzeiht. Musikalisch findet sich im Berliozschen Faust so viel des Großen, ja Vollendeten, daß es doppelt zu beklagen ist, daß dieses geniale Werk wieder an dem leidigen Texte, hier also im höheren Sinne an der Totalanlage, kränkelt.

Nach ihm kam noch ein anderer, der, den Berliozschen Fehler erkennend, diesen zwar vermied, aber in den entgegengesetzten fiel, indem er (wie Radziwill und teilweise Schumann) womöglich alles komponieren wollte, was Goethe im Faust überhaupt gesagt hatte. Es war Litolff, von dessen

Faustmusik uns nur der erste Teil bekannt geworden ist, so daß wir nicht behaupten können, ob er seinen, auf mindestens ein halbes Dutzend dicke Partituren angelegten Plan überhaupt jemals ganz ausgeführt hat. Bruchstücke daraus führte er in einem Pariser Conservatoire-Konzert (1858) auf. Weitere Aufführungen wurden uns bis jetzt nicht bekannt. — Um diese Seite der musikalischen Auffassung auf einmal zu erledigen, wäre noch der Komposition des Engländers H. H. Pierson (eigentlich Pearson) zu gedenken, welche 1853 in Hamburg die Wollheimsche Verstümmelung des zweiten Faust (als Drama in 5 Akten) um so weniger retten konnte, als Pierson nicht musikalische Potenz genug besaß, um einer der größten künstlerischen Aufgaben unseres Jahrhunderts gerecht werden zu können, sondern im Gegenteil dem Alpdruck der Wollheimschen Text-Rezension zum Opfer fiel, was sich der Komponist bei etwas mehr Selbstkritik freilich hätte voraussagen können.

Somit blieben uns nur noch zwei Stücke zur Vervollständigung unserer Übersicht übrig, die aber so vollkommen auf der Höhe der Zeit stehen, daß man bei ihrem Anhören das wohlthuende Gefühl hat, daß hier die Tondichter ihre Aufgabe völlig richtig erkannten und mit treffender Schärfe lösten. Nur sind beide weder szenisch aufführbar, noch überhaupt vokaler oder melodramatischer Natur, sondern reine Instrumentalwerke. Daß wir die Faust-Ouvertüre von Wagner und die Faust-Symphonie von Liszt meinen, ist um so leichter zu erraten, als diese beiden Kunstheroen überhaupt die einzigen sind, welche die musikalische Faust-Idee nach dieser Seite erfaßt haben. „Ouvertüren zu Faust" gibt es zwar genug — sie sind nach jenem universalen Form-Rezept verfaßt, welches H. v. Bülow so schlagend skizziert und lächerlich gemacht hat*). Daß sich aber diese Sorte von Musikmacherei mit jenen Kunstwerken nicht im entferntesten auch nur vergleichen lasse, versteht sich wohl von selbst!

Wir wissen aus Wagners eigenen Mitteilungen**), daß er sein Werk bereits im Januar 1840, und zwar zu Paris

---

*) Über Richard Wagners Faust-Ouvertüre, von Hans von Bülow. (Leipzig, C. F. Kahnt, 1860.)

**) „Vorwort zu den drei Operndichtungen" S. 53, 54.

geschrieben, und daß er damals die Idee hatte, eine Faust-Symphonie auszuführen, zu welcher diese (1853 umgearbeitete) Ouvertüre nur den ersten Satz bilden sollte. Uns über die Wagnersche Ouvertüre selbst, ihr Verhältnis zu der intentionierten Symphonie, sowie zur Goetheschen Dichtung zu verbreiten, wäre hier sehr überflüssig, da Hans v. Bülow in ebenso gründlicher als geistreicher Weise dieses Thema derart erschöpft hat, daß ein zweiter nichts anderes hinzu fügen könnte, als — seine Namens-Unterschrift.

Ebensowenig kann es die Aufgabe dieser einleitenden Übersicht sein, auf die Lisztsche Symphonie näher einzugehen; hierzu sind die folgenden Artikel bestimmt. Eine Chronologie des Lisztschen Werkes dürfte aber hier am Platze sein. Liszt hat seine Faust-Symphonie fast gleichzeitig mit Wagner, und zwar allem Vermuten nach ebenfalls in Paris konzipiert. Die erste Anlage, Einteilung und Skizzierung fällt in die Jahre 1840—45; Genaueres läßt sich nicht mehr bestimmen, da Liszt zu jener Zeit durch seine Konzertreisen so vielfach in Anspruch genommen und hin und her geführt wurde, daß an ein zusammenhängendes Arbeiten natürlich nicht gedacht werden konnte. Erst im Winter 1853—54 fand er Zeit, die Symphonie im Zusammenhang niederzuschreiben und zu instrumentieren; zu Ostern 1854 war sie in Partitur vollendet. Im September 1855 hatten wir Gelegenheit, sie in zwei Orchesterproben zu hören; im Frühjahr 1856 spielte Liszt uns den fertigen Klavier-Auszug vor. Die erste öffentliche Aufführung fand im September 1857 statt; die Veröffentlichung erfolgte im August 1861. Demnach hat Liszt zwanzig Jahre diesen Stoff mit sich herumgetragen, innerlich abgeklärt und überarbeitet!

Noch wäre hier manches zu sagen von jenen Faustmusiken, welche durch Goethe angeregt wurden, ohne daß die Komponisten dies (durch einen Titel oder sonstige Andeutungen) direkt eingestanden haben. Sicher wäre es eine interessante Aufgabe, hier „den Seelen nachzugehen“ und gewisse Werke bedeutender Komponisten darauf zu prüfen, ob in ihnen nicht die echte Fauststimmung walte, ob sie in einzelnen Fällen nicht sogar direkt durch Goethes Dichtung angeregt wurden. Doch würde uns das zu weit führen; wir müßten hier zunächst zu den Reliquien des „inkarnierten Musikgottessohnes“ (wie ihn v. Bülow

nennt) Beethoven wallfahrten und dessen Offenbarungen lauschen. So unzweifelhaft Beethoven derjenige war, der unter allen Sterblichen dazu prädestiniert sein mußte, eine Faustmusik zu schreiben, wie sie nur einmal geschrieben werden konnte, — denn er selbst ist der musikalische Faust, — so rätselhaft wäre es, daß er diese tönenden Selbstbekenntnisse (wie er bekanntlich beabsichtigt hatte) nicht niedergeschrieben, wenn wir nicht gewichtige Gründe zu der Annahme hätten, daß er Bruchstücke daraus in verschiedenen seiner Werke, und namentlich in denen der letzten Periode, verschleiert niedergelegt hat. Richard Wagner hat als ebenso kühner wie genialer Interpret z. B. den drei ersten Sätzen der neunten Symphonie Strophen aus Faust zur Erklärung beigegeben, die so schlagend sind, daß die musikalische Stimmung dieser dem Evangelium der Freude vorangehenden Passionsgeschichte nicht vollkommener in Worte gefaßt werden könnte.

Wir müssen jedoch der Versuchung, hierüber weiter uns auszusprechen, jetzt widerstehen, um im Rückblick auf den bisher durchlaufenen Weg die Resultate kurz zusammenzufassen. — Die bisher veröffentlichten Faustmusiken lassen sich in vier Gruppen teilen:

1) In Melodramen, mit eingeflochtenen Chorgesängen, für den eigentlich praktischen Zweck szenischer Aufführung. Hierher gehören: Lindpaintner, Eberwein, Blum, Reissiger, Pierson, unter gewissen Einschränkungen und mit starken Strichen auch Radziwill; und vermutlich noch manche andere, uns unbekannt gebliebene Faustmusik, wie deren zu Anfang der theatralischen Faustperiode für die Bedürfnisse der einzelnen Theater (z. B. in Braunschweig) von den respektiven Musikdirektoren sicher noch mehrere verfaßt worden sind, ohne tiefere Bedeutung gewonnen, oder größere Verbreitung gefunden zu haben.

2) Faustmusiken im Oratorien-Stil, fast durchgängig von höherer musikalischer Bedeutung als die erstgenannten, allein ihre Bestimmung in sofern verfehlend, als sie die Faust-Idee in eine Zwitterform zu bringen suchten, die ihr nicht gemäß sein kann; weshalb auch keine derselben ein künstlerisches Ganze zu erreichen vermochte: Radziwill in seiner ganzen Ausdehnung, Schumann, Litolff, Berlioz.

3) Faust-Opern. — Die unkünstlerischte und verfehlteste Form, da man hier gegen das poetische Feingefühl gleichviel verstoßen muß, mag man sich nun Goethe möglichst nähern,

oder von seinem Urbild weit sich entfernen. Warnende Beispiele für beide Richtungen bieten Gounod und Spohr (und in neuester Zeit „Mefistofele“ von Boito). — Auch das Ballett (horribile dictu) ist hierher zu rechnen: der Franzose Dennery hat ein solches komponiert, ob nach Heines „Tanz-Poem“ oder nach anderem Plan, wissen wir nicht, ist auch sehr gleichgültig.

4) Rein instrumentale Faustmusiken in Ouvertüren- oder Symphonieen-Form. — Die vollkommenste musikalische Form, welche hier allein fähig ist, ohne jeden Bruchteil, ohne jedes Wenn und Aber in der „Idee“ aufzugehen — Wagner und Liszt.

Für uns gibt es nur zwei Wege, dem Goetheschen Faust musikalisch gerecht zu werden: entweder diesen letzteren, für welchen vollkommene Muster bereits vorliegen, oder den zuerst genannten, der jedoch seines Meisters noch immer harrt, obgleich er am meisten betreten worden ist. Wir schließen uns in dieser Folgerung demnach der Brendelschen Ansicht durchaus an, welcher in einem beachtenswerten Aufsatz*) bereits früher aussprach: daß die eigentliche Aufgabe einer Faustmusik im engeren Sinne (als Musik zum Gedicht, und zwar dramatisch aufgefaßt) noch immer ungelöst sei**).

III.

Liszts Auffassung der musikalischen Faust-Idee.

Wenn wir uns die ästhetische Frage ganz allgemein gefaßt vorlegen, wie denn die Aufgabe: der Faust-Idee instrumental gerecht zu werden, überhaupt gelöst werden könne, so treffen wir sofort eine der gegenwärtigen musikalischen Haupt- und Lebensfragen im innersten Kerne. Denn es können hier offenbar drei

*) „Die Aufgabe einer Faustmusik, mit Rücksicht auf Schumann und Lindpaintner.“ (Brendels und Pohls „Anregungen“. 1859. Band IV. Pag. 397 ff.)

**) Seitdem ist nun die Musik zu beiden Teilen des Faust von E. Lassen hinzugekommen, sicher die beste von allen, aber doch noch nicht die normale, einzige, die wir noch immer erwarten.

verschiedene Wege eingeschlagen werden: zunächst der spezifisch musikalische der alten Schule, welche sich (wie schon im vorigen Artikel bemerkt) verschiedene Male — und zwar mit einer naiven Behaglichkeit und Sorglosigkeit, um die man sie fast beneiden könnte — diese Riesenaufgabe gerade so, wie jede andere beliebige nach traditionellen Regeln und Formen zurechtgerückt hatte, indem sie den Faust über denselben Leisten von Andante und Allegro, Haupt- und Mittelsatz, Nebenthema, Durchführung, Transposition und Coda schlug, über welchen so viele musikalische Kollegen zahlreiche poetische Leidensgenossen des Faust schon gestreckt, dauerhaft vernagelt und wasserdicht besohlt hatten. Daß uns aus diesem Geschlecht der Herbst-Zeitlosen — gewachsen auf dem musikalischen Sumpfe, welcher durch unablässige Kunstbewässerung des Mozartschen Rosengartens endlich entstehen mußte, — eine musikalische Zukunft nicht erblühen könne, sehen jetzt wohl ziemlich alle ein, so verschieden sie auch sonst über die Mittel zur Abhilfe, d. h. zum Weiterkommen, denken mögen! Speziell für die musikalische Konsolidierung der Faust-Idee konnte aber durch diese Prozedur natürlicherweise um so weniger gewonnen werden, als der Held jener Tonstücke nach landesüblicher Auffassung nicht mehr bedeutet, als ein Titel ohne Gehalt, den man schwerlich als „Charakter" bezeichnen dürfte. Übrigens haben sich auch solche Versuche nie über die Ouvertüren-Form hinaus erstreckt. Zur Symphonie konnte man es auf diesem Wege nicht bringen, weil das Zeug nicht zulangte.

Der extreme Weg hierzu wäre der der Tonmalerei. Der Komponist würde sich eine Anzahl poetischer Bilder und Situationen, welche sich musikalisch illustrieren ließen, aus dem Faustgedicht herauswählen und dieselben entweder ohne Verbindung nebeneinander stellen, oder so gut es eben gehen wollte zu einem Ganzen zu verschmelzen suchen. Er könnte z. B. die Erscheinung des Erdgeistes, Faust am Ostermorgen, die Beschwörung des Mephisto oder Fausts Traum zum poetischen Vorwurf eines ersten Symphoniesatzes; Auerbachs Keller, die Hexenküche oder Walpurgisnacht zum Motiv seines Scherzo machen; aus Gretchen im Zimmer, im Garten, vor der mater dolorosa oder im Dom das Adagio zu gestalten suchen, und durch eine Apotheose im vierten Satz die Symphonie zum Abschluß bringen. —

Die Möglichkeit einer solchen Auffassung ist nicht nur vorhanden, sondern man hat sie thatsächlich der Lisztschen Symphonie unterzulegen versucht. Wohlwollende und freidenkende Zuhörer, welche bei einmaliger Aufführung der Lisztschen Symphonie sich (wie sehr begreiflich) nicht sofort orientieren konnten, suchten sich dadurch zu helfen, daß sie den einzelnen Sätzen bestimmte Bilder unterlegten, so daß z. B. im Mephisto-Satz der eine die Hexenküche, ein anderer die Walpurgisnacht gehört haben wollte.

Können wir nun zwar mit Bestimmtheit behaupten, daß jene nicht recht gehört, indem sie Liszt Motive untergelegt haben, an die er nicht gedacht, so beweisen doch diese Beispiele, daß die Musik ihnen so charakteristisch, wir möchten sagen sprechend erschien, daß sie, in Ermangelung eines anderen Leitfadens, ihren eigenen sich zu bilden suchten, hierbei aber in den so häufig anzutreffenden Irrtum verfielen, daß sie Tonmalerei für identisch mit Programm-Musik hielten. Die Tonmalerei (eine Spezies) ist allerdings stets Programm-Musik, aber die Programm-Musik (der höhere Gattungsbegriff) ist keineswegs an sich schon Tonmalerei; sie kann wohl in ihrer letzten Konsequenz dazu gemacht werden, ist aber damit nicht gleichbedeutend. Ein so entschiedener Vertreter der Programm-Musik Liszt auch ist, so selten finden wir doch in seinen Werken die Tonmalerei vertreten; sie erscheint bei ihm fast nur episodisch, in Verbindungen mit allgemeinen Stimmungen, nicht einseitig, nicht absolut für sich bestehend. Berlioz geht hierin (namentlich in früheren Werken) weiter als Liszt. Indem er seine Programme meist schon bestimmter aufstellt, gestattet er auch der Tonmalerei mehr Raum; z. B. im letzten Satz der „Symphonie fantastique“, welchem (wie schon Schumann sehr richtig bemerkte) von musikalischer Seite allein kaum beizukommen sein dürfte. Ebenso enthält der Berliozsche „Faust“ manche nur auf Tonmalerei basierte Momente.

Die Arbeit, eine Faust-Symphonie in dieser angedeuteten Weise zu komponieren, wäre sicher die leichtere gewesen — vorausgesetzt, daß sie überhaupt möglich war. Denn wir bezweifeln, daß daraus jemals eine Symphonie, d. h. ein Ganzes, hätte hervorgehen können. Es würden „Episoden“ oder „Illustrationen“ geblieben sein, von denen man, etwa in Form einer Suite, freilich eine beliebige Reihe aneinander fügen könnte,

ohne daß ein innerer Einteilungsgrund aufzufinden wäre. — Daß Liszt eine derartige Auffassung nicht so durchaus fern lag, daß er überhaupt nicht daran gedacht haben könnte, beweisen die „zwei Faust-Episoden", welche er nach Lenau komponierte. Es sind musikalische Illustrationen im symphonischen Stil zu den zwei Gedichten „der nächtliche Zug" und „Tanz in der Dorfschenke" (Mephisto-Walzer); — geistsprühende Orchestersätze von frappanter Wirkung, aber jeder für sich allein bestehend; mit keinem anderen Zusammenhang, als dem ihres gemeinschaftlichen Ursprungs aus dem Lenauschen „Faust". Daß aber Liszt diese Stücke sofort nur als das bezeichnete, was sie sind, als „Episoden", mußte schon darauf hinweisen, daß er den Begriff einer Faust-Symphonie weit strenger und konziser auffassen und durchführen würde.

Liszt hat denn auch in der That den schwierigeren, aber unzweifelhaft richtigeren (weil idealeren) dritten Weg eingeschlagen, die Programm-Musik nicht als bloße Tonmalerei, und speziell im „Faust" nicht als Mittel zu Illustrationen oder Episoden, sondern im Sinne höherer poetisch-musikalischer Gestaltung mit Gleichberechtigung beider Faktoren aufzufassen. Indem er seine Instrumentalwerke nach einem ihm duraus eigentümlichen, neuen Grundprinzip formte, welches den musikalischen Anforderungen nicht minder als den poetischen entspricht, muß seine künstlerische Logik ein psychologischer Gestaltungsprozeß genannt werden. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß Liszt dieses Prinzip zwar von jeher in fast allen seinen neueren Instrumentalwerken*) mit bewundernswerter Konsequenz durchgeführt,

*) Aber nicht in allen. Im „Orpheus" und „Mazeppa" tritt zum Beispiel diese Art der thematischen Bearbeitung durchaus nicht in den Vordergrund, so daß sie hier für den Bau der Werke fast unwesentlich zu nennen ist. Die einfachen Programme, welche beiden zu Grunde liegen, verlangten eben auch einfache Behandlung der Motive. Ebenso ist der „Dante" nach einem durchaus anderen Prinzip wie „Faust" konzipiert, weil die Grundideen beider sehr verschiedene sind. Hieraus geht zur Genüge hervor, daß Liszt seine Werke keineswegs nach einer Schablone (und wäre es auch eine selbsterfundene) entwirft, sondern aus der Idee herauswachsen läßt. Und daß auch die Wirkung des ähnlich Gebauten nichts weniger als monoton ist, davon kann sich jeder Hörer sofort überzeugen. Das Prinzip selbst ist der beste Schutz gegen jede Monotonie.

in der Faust-Symphonie aber bis zur höchst denkbaren Spitze ausgebaut hat. Dies zu beweisen ist nicht schwer, wenn wir den Grundplan seines originellen Baues näher betrachten.

Die Faust-Symphonie besteht, wie jede bisherige größere Symphonie, aus 4 Sätzen, und zwar aus drei instrumentalen und einem sich anschließenden Vokal-Satz. Wird hierdurch auch auf eine Parallele mit Beethovens „Neunter" fast unwillkürlich hingewiesen, so ist diese Verwandtschaft doch mehr nur als äußerliche zu betrachten. Von Beethovens drei Instrumentalsätzen behaupten wir (trotz der sich noch immer dagegen erhebenden Widersprüche), daß sie um des vierten willen vorhanden sind; daß letzterer die Kuppel des Domes bildet, auf welche jene instrumentalen Säulen hinweisen und vorbereiten, indem das Wort erst vollenden mußte, was die Instrumentalmusik allein nicht aussprechen konnte. — Ganz anders bei Liszt. Die drei Instrumentalsätze sind hier für sich bestehende Charakterbilder, welche nicht nur sich ergänzen, sondern in kunstvollster Weise so ineinander greifen, daß die zwei letzten Sätze streng genommen ohne den ersten nicht gedacht, wenigstens in ihrer Totalität nicht erfaßt, mithin auch nicht vollkommen verstanden werden können; weshalb wir prinzipiell dem (hier und da bereits eingeschlagenen) Verfahren entgegentreten müssen, einzelne Sätze des Liszt-schen „Faust" (namentlich den zweiten) herauszunehmen und für sich aufzuführen. — Der vierte vokale Satz steht bei Liszt nicht minder im innigsten Zusammenhang mit den übrigen, er wächst sogar unmittelbar aus dem zweiten heraus; aber wie er im Verhältnis zu den anderen der ungleich kürzere ist, vertritt er auch mehr die Stelle eines „Epilogs". Er gibt den ästhetischen Abschluß, indem er, in Form einer Apotheose, die letzten Konsequenzen zieht — und zwar in so logischer Form, daß er im Grunde nichts Neues, sondern gleichsam nur das längst Erwartete und Gehoffte, aber in neuer und schöner Form ausspricht.

Dem allgemeinen Verständnis dieses Werkes kommt sehr zu statten, daß das „Programm" desselben fast unmittelbar schon durch den Titel gegeben ist. Was „eine Faust-Symphonie" im allgemeinen bedeuten soll, weiß jeder Gebildete sofort; kann er sich auch noch nicht im einzelnen orientieren, so ist ihm doch die Grundstimmung ohne weiteres zugänglich und — was noch

mehr sagen will — auch sympathisch. Der gebildete Deutsche hängt an seinem Faust wie an einem Evangelium, (hat man doch den Goetheschen Faust „die weltliche Bibel" genannt); jeder neuen Interpretation desselben kommt er mit einer gewissen ästhetischen Vorbereitung und Sammlung entgegen, deren sich andere Dichter nicht oft rühmen können. Liegt also hierin schon einer der Gründe, welche uns zu der Behauptung bestimmen, daß der Lisztsche „Faust" (in Deutschland wenigstens) eines der populärsten, wenn nicht das allerbeliebteste von seinen Werken werden dürfte, — so finden wir die Hauptfaktoren in dem Kunstwerk dieser Arbeit selbst, in dem überaus glücklichen Gelingen der musikalischen Erfindung, sowohl im großen ganzen, wie ins einzelnste hinein.

Daß Liszts thematische Erfindung hier wahrlich keine zufällige, ebensowenig aber auch eine bloß von kontrapunktischen Voraussetzungen ausgehende sein konnte, liegt auf der Hand. Seine Motive sind Träger bestimmter Gedanken; teils dienen sie zur allgemeinen, aber prägnantesten Charakteristik des gewählten Gegenstandes (und hier bietet das erste Thema des ersten Satzes eins der glänzendsten Beispiele), teils sind sie gleichsam das Echo spezieller dichterischer Momente, und hier oft mit einer Schärfe des Ausdrucks, daß man geradezu seine Motive sprechend nennen muß, (wofür wir im zweiten Satz ein frappantes Beispiel finden werden). Bei dieser Art der Auffassung kann sich der Komponist natürlich in keiner Weise an den alten usus binden, welcher in jedem Satze nur eine gewisse Anzahl von Themen, und diese in ganz bestimmter Reihenfolge, gestatten wollte. Er bildet im Gegenteil zu jedem seiner Instrumentalsätze gerade so viele Themen, als er zu einer erschöpfenden Charakteristik nötig findet; und so kommt es, daß wir im ersten Teil des Faust nicht weniger als 4 Hauptthemen, 1 sehr bedeutungsvolles Nebenthema und 2 episodisch auftretende Motive finden; während der zweite Satz dagegen nur 2 selbständige Hauptthemen und 1 Nebenthema zählt, der dritte aber — gar kein eignes Hauptthema, sondern nur Episoden! Dort ein Satz mit 7 eignen Motiven, hier einer ohne jedes selbständig auftretende Motiv; — ein für viele wahrscheinlich ebenso unglaubliches, als unerhörtes Faktum, welches aber aus dem leitenden Grund-

gedanken des Werkes gleichsam von selbst hervorgeht, wie wir sogleich sehen werden.

Nicht minder frei, wie in der Erfindung seiner Motive, verfährt Liszt auch in ihrem Aufbau, ihrer Aufeinanderfolge und Wiederkehr. Er bindet sich hier an keine andere Regel, als an die einer poetischen Gedankenreihe, innerhalb dieser aber in strenger logischer Folgerichtigkeit. Auch die transitorischen Sätze (gewöhnlich ein beliebter Sammelplatz jener nichtssagenden Phrasen, die man als „Schusterflecke" zu bezeichnen pflegt) haben bei ihm nicht lediglich eine musikalische Bedeutung, sondern sind zugleich poetisch gedacht; ein Motiv wird somit aus dem andern psychologisch entwickelt, wodurch Transitionen entstehen, welche nur denen als zufällige oder willkürliche erscheinen, die den Gedankengang nicht erfaßt haben.

Wenn demnach der Komponist die einzelnen Sätze seiner Symphonie Charakterbilder genannt hat, so that er dies mit ebensoviel Recht als Bewußtsein. Die Dreiteiligkeit des instrumentalen Baues war bei dieser Auffassung so sehr in der Natur des Gegenstandes begründet, daß jede andere Einteilung als eine gewaltsam aufgedrungene hätte erscheinen müssen: denn mit dem Charakter des „Faust" tritt zugleich der Begriff des „Mephisto", als seines Gegensatzes, fast unwillkürlich in unser Bewußtsein, und „Gretchen" vollendet, als ergänzendes und erlösendes Prinzip, die naturgemäße Trilogie. Weniger auf der Hand lag die Aufeinanderfolge der Sätze. Ein Schluß war unter allen Umständen schwer zu finden, wenn er sich natürlich entwickeln sollte, und was die Behandlung der einzelnen Sätze, sowie ihre geistvolle Beziehung zu einander betrifft, so können wir unbedenklich behaupten, daß kein anderer als Liszt seine Aufgabe in so durchaus origineller Weise erfaßt haben würde. Ohne Zweifel war es noch verhältnismäßig einfacher, einen einzigen zusammenhängenden Instrumentalsatz auf das Prinzip der thematischen Arbeit zu bauen, als eine ganze Symphonie aus denselben Grundgedanken heraus zu entwickeln.

In Bezug auf die Aufeinanderfolge der Sätze wäre fast darauf zu wetten, daß jeder andere zwar auch mit „Faust" begonnen haben würde, aber „Mephisto" als zweiten Satz hätte folgen lassen, um durch „Gretchen", als dritten Satz, einen be=

quemen und einfachen Übergang zur Schluß-Apotheose zu gewinnen. — Liszt aber stellt dem Faust — nachdem er alle Seiten dieses vieldeutigen Charakters nach und nach entwickelt hat — seine weibliche Ergänzung, Gretchen — diese aber sofort in der ganzen Glorie ihrer Unschuld und Lieblichkeit — gegenüber, läßt beide sich innigst durchdringen, und bringt zuletzt erst Mephisto, den „Geist, der stets verneint", als dritten, auflösenden Faktor hinzu, der alles wiederum in Frage stellt, was schon festgegründet schien; der alle Bande zu zerreißen, Glauben und Liebe zu vernichten droht, im Moment seines vermeintlichen Sieges aber durch Gretchens himmlische Erscheinung gelähmt und nach längerem Kampfe vernichtet wird. Gretchens Bild geht als Siegerin hervor; aber das Individuelle ist nunmehr zum Allgemeinen, das liebende Mädchen zum „ewig Weiblichen" geworden, und der „Chorus mysticus" sagt uns, daß Faust erlöst sei durch sein besseres Selbst!

Ist schon dieser poetische Gedankengang ein origineller, so ist es die musikalische Ausführung noch mehr. Bei der fast unerschöpflichen Vielseitigkeit des Faustcharakters, — denn Faust ist das Bild des Menschen überhaupt „in seinem dunkeln Drange", — bedurfte es einer ganzen Reihe von unter sich wesentlich verschiedenen musikalischen Motiven, um eine genaue Charakteristik herstellen zu können; und zwar durften diese Charakterzüge nicht schon völlig entwickelt auftreten, sondern mußten sich vor unseren Augen teils entfalten, teils ergänzen. — Die einfache, aber um so tiefer empfindende, in ihrer Seelenreinheit klar und sonnig vor uns erscheinende Natur Gretchens verlangte dagegen zu ihrem musikalischen Bilde nur wenige, aber um so intensivere Farben; die individuellen Motive treten hier sofort völlig entwickelt in ihrer ganzen Breite auf und ziehen die Faust-Motive nach und nach in ihren Bereich. Hierbei vollzieht sich der seelisch überaus fein durchdachte, nicht minder aber musikalisch schön empfundene Prozeß, daß die Faust-Motive dadurch einen völlig anderen, milderen und weiblichen Charakter annehmen (d. h. mit anderen Worten, daß die Faustnatur eine andere, bessere wird), während die Motive Gretchens dadurch nicht alteriert werden, sondern in ihrer ursprünglichen Reinheit fortbestehen.

Jetzt erst tritt Mephisto hinzu. Er wirft sich mit aller

Gewalt seiner dämonischen Natur auf die Faust-Motive und sucht sie Gretchens Einfluß zu entreißen. Er zerstückelt und zersetzt, verhöhnt und verneint alles, was die Faust-Natur unter Gretchens Einfluß geworden war, und sucht mit allen Mitteln der Negation eine völlige Anarchie der Verzweiflung an die Stelle der himmlischen Seelenruhe des zweiten Satzes zu bringen. Das gelingt ihm auch mit den Faust-Motiven vollkommen; die Virtuosität, mit welcher hier Liszt dieselben zum zweiten Male, und zwar mit echt dämonischen Humor metamorphosiert, ist über alles Lob erhaben. An die Gretchen-Motive wagt sich Mephisto nicht — „über die hab' ich keine Gewalt". — Er geht ihnen scheu aus dem Wege, als er ihnen auf seinem Zersetzungsprozeß begegnet, und wird dennoch zuletzt von ihnen vernichtet. — Zu alle dem bedurfte Liszt keiner selbständigen Motive; er bediente sich nur einiger prägnanten Striche, um in kurzer musikalischer Episode Mephisto mehr instrumental, als thematisch zu charakterisieren. Der Hauptsache nach wird dieser große Satz durch die verzerrten Faust-Motive allein aufgebaut: ein Meisterstück, in welchem der Schöpfer dieses Systems sich selbst übertroffen hat. Es erinnert uns an die Kunst des Malers, der mit wenigen Pinselstrichen Lachen in Weinen, Schönes in Häßliches verwandelt.

Aber noch harrt das Gretchen-Motiv seiner Metamorphose. Nachdem Liszt die schwierigsten von allen Transitionen, die von Mephistos dämonischem Treiben zu den himmlischen Regionen, mit bewundernswertem Scharfsinn vollzogen hat, und der „Chorus mysticus" — der, wiederum mit feiner Durchdringung des poetischen Stoffes, nur durch einen Männerchor charakterisiert wird, — „ruhig, ernst und feierlich" eintritt, erkennen wir in der Melodie zu den Worten: „Das ewige Weibliche zieht uns hinan" Gretchen wieder, nun aber in einer himmlischen Verklärung, welcher auch Faust teilhaftig wird. Die Wirkung dieses letzten Satzes ist eine erhabene. Der Tondichter hat hier in seltener Vollkommenheit erreicht, was jedes symphonische Kunstwerk anstrebt, aber nur bei Auserwählten erreicht: eine Steigerung der Wirkung von Satz zu Satz, welche aus der Idee heraus sich entfaltet.

IV.

Erster Satz: Faust.

Daß unter allen Vorwürfen, welche man Liszt gemacht hat, keiner gedankenloser und ungerechter sei, als der der Formlosigkeit: davon kann sich jeder Musiker überzeugen, wenn er nunmehr mit uns die Partitur zur Hand nehmen und dem Gedankengang des Meisters nachzugehen versuchen will. Wir kennen keine andere Symphonie, in welcher der erste Satz eine so durchaus fundamentale Bedeutung besäße, daß ohne ihn die folgenden gar nicht gedacht werden könnten. Noch die letzten Fortschreitungen der Bässe im letzten Satz weisen auf diesen ersten zurück; allenthalben begegnen wir den feinsten gegenseitigen Beziehungen, so daß selbst der gewiegteste Musiker nicht fähig sein dürfte, beim erstmaligen Hören dieses Werkes (ohne Einblick in die Partitur) alle Feinheiten sofort zu erkennen und richtig zu schätzen. — Es verhält sich mit diesem Vorwurf der „Formlosigkeit" hier, wo umgekehrt alles Form genannt werden kann, genau so, wie mit dem Vorwurf, den man Wagner gemacht hat: daß er keine „Melodie" habe, während bei ihm doch alles Melodie ist! — Wie diese Melodie freilich eine andere als die hergebrachte ist, so ist auch jene Form eine andere, als die konventionelle. Und das will man nun einmal nicht verstehen, oder vielmehr nicht zugeben, weil — man's nicht selbst erdacht und erfunden hat, wahrscheinlicherweise aber auch nicht nachmachen könnte! Ebenso ist aber jene „Unklarheit" und „Unverständlichkeit", deren man mit Dreistigkeit noch immer den Meister zeiht, in den Köpfen derer zu suchen, die — ihm nicht folgen können! — —

Der Gedankeninhalt des ersten Satzes läßt sich mit wenigen Worten charakterisieren. Er ist der des ersten großen Faust-Monologs (bei szenischen Aufführungen der erste Akt), jedoch mit der Einschränkung, daß wir bei Liszt weder dem versöhnenden Schluß des Ostermorgens, noch überhaupt solchen seelischen Wandlungen begegnen, welche im Goetheschen Gedicht durch äußere Vorgänge (Erscheinung des Erdgeistes, Eintritt des Famulus, Orgelton, Glockenklang) angeregt werden. Die

Stimmungen im Lisztschen Faustsatz sind im Gegenteil durchweg innerlicher Natur. Soweit jedoch im Faustgedicht dieser Monolog dazu dient, die Seelenzustände des Helden in ihren verschiedenen Phasen zu entwickeln, und uns gleichsam den fertigen Faust hinzustellen, wie er war, bevor Mephisto seinen Weg durchkreuzt und Gretchens Bild ihm aufgeht, — soweit finden wir auch in diesem Symphoniesatz jenen Faust wieder; nur mit einigen Antizipationen, welche in der Natur der Anlage begründet waren, da der Tondichter auf diesen Faust später nicht wieder zurückkommt, folglich zur Vollendung seines Bildes auch noch die Charakterzüge beifügen mußte, welche sich aus dem Monolog nicht unmittelbar ergeben hätten.

Wir finden demgemäß in diesem Satz 5 Motive von ganz verschiedenem Charakter, welche wir hier zusammenstellen und charakterisieren wollen, da sie im Verlauf des ganzen Werkes eine so bedeutende Rolle spielen.

Erstes Hauptmotiv. — Der Grundzug des Faustcharakters, sein ganzes Wesen auf das prägnanteste bezeichnend. Zweifel, Gram, Mißmut und Unzufriedenheit; Verachtung der Welt, der Wissenschaft, wie seines eignen Strebens; hoffnungslose Öde des Innern.

Beispiel I.



Durch Goethesche Strophen hierzu einen poetischen Kommentar geben, ist kaum möglich; man müßte größere Perioden citieren. Das Lisztsche Motiv ist so vielsagend (wie vieldeutig),

daß hierdurch mehr der Faustcharakter im ganzen, als ein einzelner Moment charakterisiert wird. — Der Anfang des Monologs wäre hier zu nennen, bis zu den Worten:

„Dafür ist mir auch alle Freud' entrissen,
Bilde mir nicht ein, was Recht's zu wissen." —

Ferner aus dem Spaziergang vor dem Thor:

„O glücklich! wer noch hoffen kann
Aus diesem Meer des Irrtums aufzutauchen!
Was man nicht weiß, das eben brauchte man,
Und was man weiß, kann man nicht brauchen."

Endlich aus dem zweiten Dialog mit Mephisto:

„Nur mit Entsetzen wach' ich morgens auf,
Ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinnigem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert."

Zweites Motiv. — Das des leidenschaftlichen Dranges nach höherem Wissen, wie nach gewaltigeren Thaten; des rastlosen Vorwärtsstrebens ohne innere Befriedigung; des Ringens nach Freiheit.

Beispiel II.





Hierzu dürften ungefähr folgende Goethesche Strophen gehören:

Monolog: „Und fragst du noch, warum dein Herz
Sich bang in deinem Busen klemmt?
Warum ein unerklärter Schmerz
Dir alle Lebensregung hemmt? — —
Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land!"

Mephisto (im „Prolog im Himmel"): „Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt;
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust." —

Dialog mit Mephisto: „Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen;
Das sei für mich der letzte Tag!" —

Drittes Motiv. — **Das heißer Sehnsucht nach unbekanntem Glück; Ruf nach Erlösung von den inneren Qualen.**

---

*) In der Partitur steht hier c, im Klavierauszuge cis. Wir ziehen das feinere cis um so mehr vor, als es in der Parallelstelle des Klavierauszugs als fis wieder erscheint, mithin hier kein Druckfehler, sondern eine Verbesserung des Komponisten vorliegt.

Beispiel III*).



Dieses Motiv ist im ersten Satz nur als Seitenthema zu betrachten; doch spielt es im zweiten Satz eine um so größere Rolle, muß folglich in erster Reihe mit genannt werden. — Zur poetischen Interpretation wäre etwa folgendes aus Goethe zu citieren:

„O sähst du, voller Mondenschein,
Zum letztenmal auf meine Pein! — —
Ach, könnt' ich doch auf Bergeshöh'n,
In deinem lieben Lichte gehn, —
Von allem Wissensqualm entladen
In deinem Tau gesund mich baden!" —

„Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?" —

„O, daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
Der Sonne nach, und immer nachzustreben!" —

Viertes Motiv. — Das der Liebe, als allgemeine Gottes- und Menschenliebe. Ein wunderbar schönes Motiv, auf dessen Entwickelung aus Beispiel I (Motivglied b) ich aufmerksam mache. Im zweiten Satz spielt auch dieses Thema eine Hauptrolle.

---

*) Auch dieses Motiv zeigt verschiedene Harmonieen in Partitur und Klavierauszug. Im 4. und 5. Takt des begleitenden Tremolo bleibt in der Partitur der Es dur-Quartsextakkord unverändert; im Klavierauszug geht das es in des über. — Wir zogen auch hier die letztere und offenbar neuere Lesart vor.

Beispiel IV.



Die weiche Stimmung dieses Themas erinnert an den Schluß des Monologs, jedoch ohne Beziehung zu dem „Deus ex machina“ (wie v. Bülow bezeichnend sich ausdrückt), „Glockengeläute“, oder zu der Botschaft der Auferstehungsfeier überhaupt, sondern nur als allgemeiner Ausdruck sanfter Wehmut und überströmender Liebe, welche in quellender Thräne die schwere Brust erleichtert.

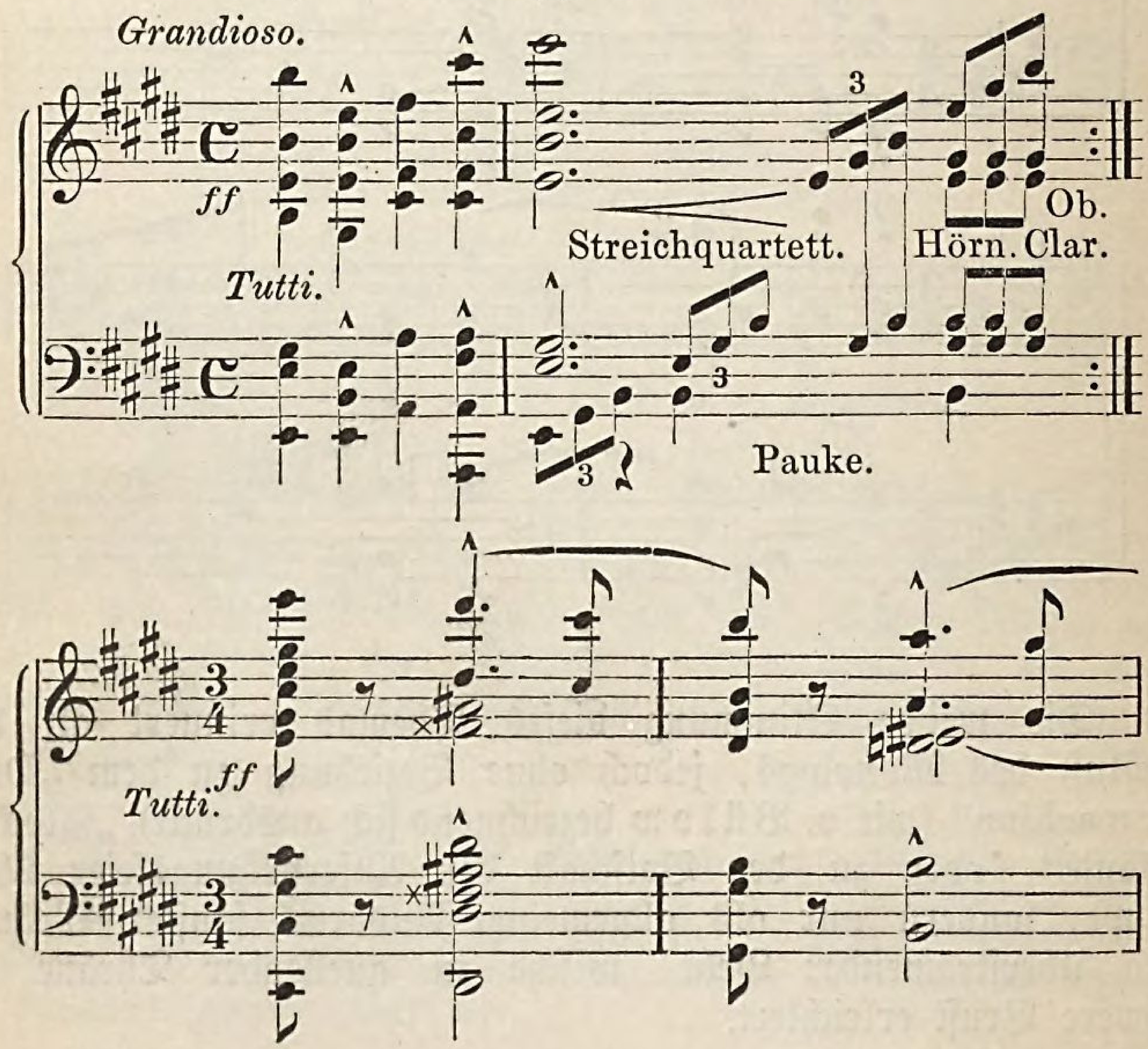
„Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Treibt mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heißen Thränen
Fühl' ich mir eine Welt entstehn."

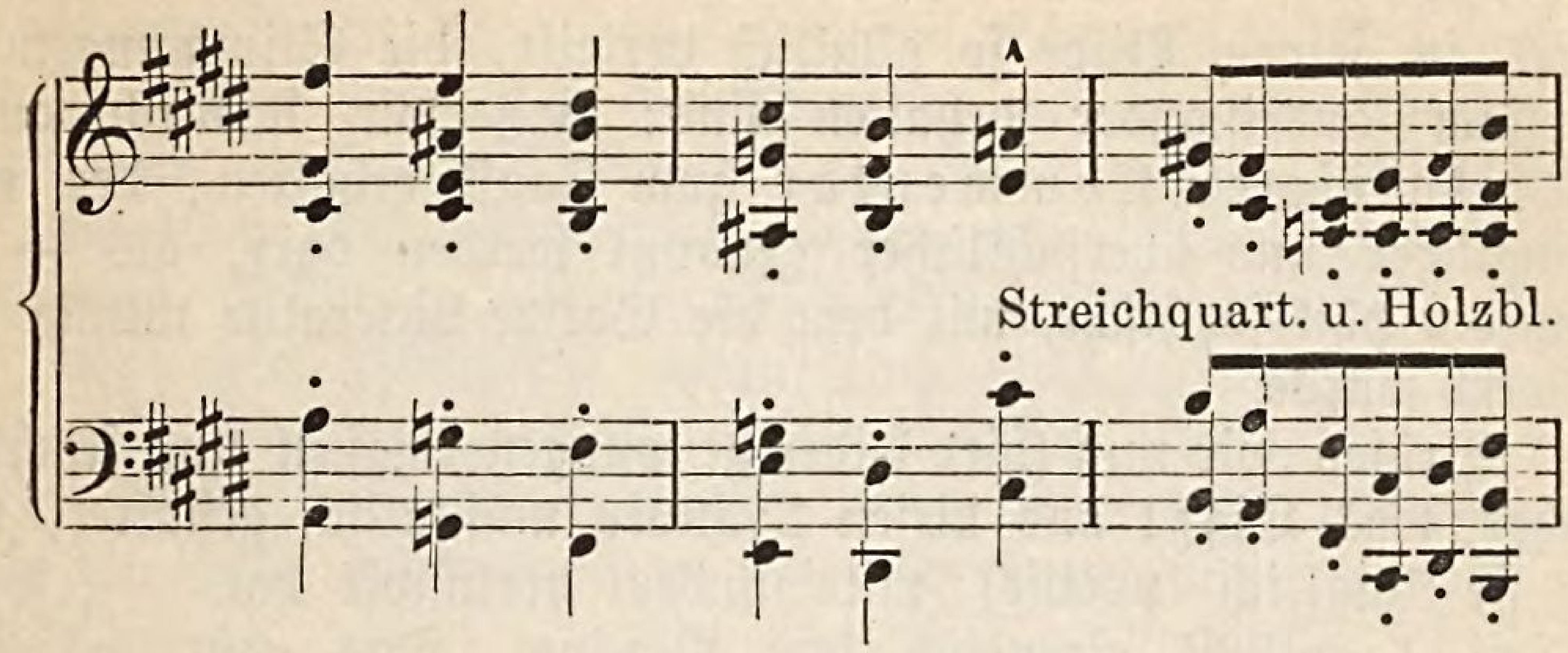
Prägnanter noch finden wir die Stimmung in Fausts Heimkehr nach dem Spaziergange wieder:

„Entschlafen sind nun wilde Triebe
Mit jedem ungestümen Thun;
Es reget sich die Menschenliebe,
Die Liebe Gottes regt sich nun."

Fünftes Motiv. — Das des Stolzes, des mächtigen Bewußtseins höchster Erkenntnis. Faust im erhabenen Selbstgefühl zu den Regionen des Erdgeistes sich aufschwingend:

Beispiel V.





„Schon fühl' ich meine Kräfte höher,
Schon glüh' ich wie von neuem Wein,
Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,
Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen!"

„Soll ich dir, Flammenbildung, weichen?
Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen!" —

— — „Im Anfang war die That!"

— — „Allein ich will!"

Dies wären ungefähr die hierher gehörigen Äußerungen des sich selbst ermannenden Riesengeistes.

Mag man nun diese von uns gewählten Goetheschen Strophen acceptieren, oder eine noch bessere Wahl treffen, — und da Liszt selbst hierüber sich nicht ausgesprochen hat, dürfte eine absolute Entscheidung wohl schwer zu geben sein, — so darf man dabei nicht übersehen, daß diese poetische Interpretation erst das Sekundäre, der musikalische Ausdruck aber das Vielseitigere und Vielsagendere ist. Es würde noch vieler Worte bedürfen, wenn man diese Motive vollständig charakterisieren wollte, namentlich das erste, vierte und fünfte, welche für Liszt so bezeichnend sind, daß man behaupten darf, daß kein anderer als er sie erfunden haben könnte, während das zweite und dritte Motiv (freilich auch nur in jener Fassung, in welcher sie zuerst erscheinen) keine so durchaus spezielle Physiognomie, sondern einen mehr allgemein romantischen Charakter tragen, der allerdings durch die Harmonisierung auch hier seinen besonderen Reiz erhält. Das Wesentliche ist aber, daß diese Motive bei ihrer totalen Verschiedenheit unter sich, und doch bei entschiedenster Prägnanz jedes einzelnen, die Hauptseiten des Faustcharakters so treffend widerspiegeln; daß Schatten und

Licht in seinem Bilde so glücklich verteilt, die Stimmungen so wirksam auseinander gehalten sind: daß wir dadurch einen musikalischen Kommentar zum Faust erhalten, der eindringlicher und übersichtlicher genannt werden darf, als — so mancher philosophische, mit dem die Goethe-Litteratur unnütz beschwert wurde.

Prüfen wir nun (hier leider gezwungenermaßen nur flüchtig) näher, was Liszt aus diesen Motiven musikalisch gestaltet, wie er sie zugleich poetisch miteinander verknüpft hat. — Beispiel I enthält eigentlich drei Motive. Das erste (a) tritt sofort vollständig entwickelt auf. Wir haben es bereits als ein Hauptthema bezeichnet. Es beginnt in seiner unendlichen Bitterkeit und innerlichen Verödung, wie von herbsten Zweifeln durchwühlt, ohne alle Vorbereitung den ersten Satz, und führt uns sofort recht eigentlich mitten in die Situation, zeichnet uns Fausts Bild in wenigen Strichen mit größter Meisterschaft. Wollte man die volle musikalische Bedeutung dieses ersten Faustthemas, seiner unvergleichlich geistreichen Erfindung und Behandlung entsprechend analysieren, so gehörte eine besondere Abhandlung dazu, welche an dieser Stelle einzuschalten wir uns um so eher versagen können, als sie bereits von L. A. Zellner in Wien geschrieben worden ist. Wir wollen nur flüchtig darauf aufmerksam machen, daß hier zum erstenmal in der gesamten musikalischen Litteratur ein ganzes Thema lediglich auf den übermäßigen Dreiklang gebaut ist, — eine überraschend neue musikalische Erfindung, im vollsten Sinne des Worts, welche von künftigen Harmonielehren sowenig, wie von nachfolgenden Komponisten ignoriert werden darf. Während bei (a) die übermäßigen Dreiklangslagen in chromatischer Folge gebrochen abwärts geführt werden, tritt in dem folgenden Motivglied (b) dieser Akkord wieder in wesentlich anderer Gestalt auf. Er bildet hier die harmonische Unterlage (f-a-cis, und e-gis-his, letzteres in c verwandelt) zum eigentlichen Motiv, setzt aber nicht frei ein, sondern wird durch Vorhalte eingeführt. Wie schon früher bemerkt, liegt in dem Motivglied (b), so innig verbunden es auch hier mit (a) erscheint, doch schon der Keim zu einem neuen großen Motiv (Beispiel IV), d. h. in Worten übersetzt: trotz aller Zweifel und Bitterkeit kann Faust in der Öde seines Innern doch nie untergehen, weil die edelste Regung der

Menschenbrust, die der Liebe, bei ihm nicht erstickt ist, wenn sie jetzt auch nur schmerzlich gebrochen und verschleiert erscheint. — Ein tiefer Seufzer (Motivglied c), welcher unmittelbar hierauf der nach Liebe schmerzlich verlangenden Brust sich entringt, ruft nach Erlösung. Auch dieses Motivglied löst sich später los, und tritt selbständig, wenn auch nicht wesentlich erweitert auf. Es bildet eine seelisch tief empfundene Transition, indem es zu Beispiel IV hinüberleitet: unter Seufzern und Thränen wird die Liebe geboren, wie unter Seufzern und Thränen sie erstirbt! —

Aus den drei Gliedern des ersten Themas baut Liszt seinen Einleitungssatz auf (ein Lento assai ohne Vorzeichnung), indem er zunächst die Motive b und c teils wiederholt, teils umschreibt, dabei aber stetig abwärts führt. Wir erhalten hierdurch eine 11taktige Periode, welche ebenso trostlos öde, wie sie in den Violoncellen und Bratschen ohne harmonische Unterlage beginnt, im einsamen Fagott nach dunkeln Tiefen sich wieder verliert, nachdem die Oboe ihre sehnsüchtigen Klagen, die Violinen ihre schmerzlichen Seufzer ausgehaucht haben. Hierauf wird (nach kurzer Fermate) diese ganze Periode auf höhere Stufen transponiert, indem sie auf der übermäßigen Quinte wieder beginnt, auf der großen Terz aber abschließt. Zugleich tritt zum Motiv (a) eine wirksame Verdoppelung in der tieferen Oktave. Dann abermals Pause. — Plötzlich bricht (Partitur Pagina 5, Buchstabe A) ein wildes Allegro impetuoso wie im Sturm hervor. In rascher Folge durch $^4/_4$, $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt sich drängend, klingen die von den Holzbläsern in Verbindung mit gestopften Hörnern ausgestoßenen Synkopen wie wilde Aufschreie einer gequälten Brust, während die stets weiter nach aufwärts sich durchringenden Sechzehntelfiguren der Streichinstrumente einen verzweifelten Kampf nach Erlösung beginnen.

„Weh! steck' ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes dumpfes Mauerloch! — —
Das ist deine Welt! Das heißt eine Welt!"

hören wir hier Faust ausrufen. Und als nun die Geigen bis zum hohen as sich durchkämpft haben, bäumt sich (Part. Pag. 9) das Faustmotiv in seiner ersten Gestalt mit Riesengewalt (in der Trompete, Posaune, den Oboen und Fagotten fortissimo) wieder

auf, jetzt aber mit schneidender Schärfe harmonisiert, indem die Geigen, von Holzbläsern und Hörnern unterstützt, die abwärts steigenden übermäßigen Dreiklänge chromatisch in gemessener Ferne, wie Geier ihre Beute, begleiten. Nach kurzem, aber um so leidenschaftlicherem Seelenkampfe stürzt Faust, wie von einem Donnerschlag getroffen, zusammen. Das einsame Fagott knüpft an das Lento assai wieder an und spricht seinen düsteren Epilog, der einer Grabrede gleicht*).

---

*) Dieser Einleitungssatz gibt uns Veranlassung, einige allgemeine Stileigentümlichkeiten Liszts zu berühren, mit welchen selbst manche seiner Verehrer sich nur schwer befreunden konnten, die also wahrscheinlich nicht wenig dazu beigetragen haben mögen, Liszts Werke in den Ruf der „Zerrissenheit" und „Unverständlichkeit" zu bringen. — In vorliegender kurzen, nur aus 70 Takten bestehenden Introduktion findet sich zweimaliger Wechsel des Haupttempo; die Taktart wechselt im Allegrosatz scheinbar sogar 6 mal — wir sagen aber: scheinbar, da nur der Leser diesen Wechsel bemerkt, welcher für den Hörer verschwindet. Es ist also lächerlich, aus dieser genialen Freiheit in der Behandlung der Taktarten, die wir für einen großen Fortschritt halten (schon deshalb, weil dadurch der gedankenlosen Metronom-Sägerei alten Stils das Handwerk verdorben wird), einen Anklagepunkt formulieren zu wollen. — Mehr scheinbare Berechtigung hat schon der Einwand, daß der Gedankenfluß durch die häufigen Tempowechsel beeinträchtigt werde, um so mehr, als Liszt eine besondere Vorliebe für dazwischen liegende Generalpausen hat. Jeder Originalkomponist zeigt aber seine besonderen Stileigentümlichkeiten, und muß sie haben, sonst wäre er eben nicht originell. Übrigens gehen jene Generalpausen (von denen wir z. B. manchem Schumannschen Werke einige wünschten) aus demselben Prinzip hervor, aus welchem die Tempowechsel entspringen. Liszt liebt rasche Stimmungswechsel und heftige Extreme; sie sind aber nur eine Konsequenz seiner poetischen Auffassungsweise der Instrumentalmusik überhaupt, die wir öfter fast eine dramatische nennen können. Aus dieser Auffassung entspringt auch die Anwendung des Instrumental-Recitativs, das wir schon bei Beethoven, freilich noch nicht in jener vielfachen Verwendung, finden; aber es ist kein Grund vorhanden, es einmal acceptieren und ein andermal wieder zu verwerfen, wenn die Grundstimmung der Situation seiner Anwendung nicht widerspricht. Überdies ist die Einheit eines Tonstückes doch wahrlich nicht in der Einheit des Tempo zu suchen! Liszt setzt an ihre Stelle eine weit höhere: die thematische. Wo die Stimmung eine einfache und zusammenhängende ist, kommen bei Liszt auch weder rhapsodische Tempowechsel, noch Generalpausen vor: Beispiele hierfür sind wiederum „Mazeppa" und „Orpheus", die sich zugleich durch einfache thematische Behandlung auszeichnen. Beide Prinzipe gehen ganz logisch Hand in Hand. Man muß sie nur erst verstehen lernen.

Die absteigende Kadenz leitet unmittelbar (diesmal ohne Pause) zum Allegro agitato ed appasionato assai in C moll (der Hauptstimmung des ganzen Satzes) über (Part. Pag. 13), mit jenem Motiv, das wir (Beispiel II) als das des leidenschaftlichen Dranges nach Thaten, des Ringens nach Freiheit schon bezeichneten. Der Tondichter entfaltet dieses Allegromotiv sofort in imposanter Breite, mit hinreißendem Gedankenfluß. Der zweimal 4taktigen Periode des Motivs folgen zwei sich daraus entwickelnde noch schönere Perioden, worauf ein stürmischer Zwischengedanke mit sich emporschwingenden Violinpassagen (Pag. 16) zum Hauptmotiv zurückführt, das nunmehr mit donnernder Gewalt auftritt, wie ein Löwe, der an den Gittern seines ewigen Gefängnisses rüttelt. Plötzlich tritt eine rapide Wendung nach A dur ein (Pag. 20); noch einmal wird in stürmischen Anläufen*) der irdische Kerker zu sprengen versucht — vergebens! Die Seelenkraft ist zwar noch nicht erschöpft, aber die Hoffnung auf Befreiung schwindet.

Das klagende Motiv der Sehnsucht (Beispiel III) tritt jetzt mit kühner harmonischer Wendung plötzlich in Es dur hervor (Pag. 24). Wie seiner Klagen spottend, antwortet das Echo der Bässe höhnisch in Ces dur, während die Geigen das Allegromotiv im furioso mehrmals rhapsodisch einsetzen. In schönen harmonischen Steigerungen dauert dieser Kampf unentschieden fort — noch muß der Ruf nach Erlösung unerhört verhallen! — Da wird's Licht: Ein misterioso molto tranquillo breitet sich (Pag. 37) in zauberischem Helldunkel aus, und verheißt Frieden der Seele des Gequälten. Es klingt wie ein Gruß der Geisterwelt; wir glauben die Worte Fausts zu vernehmen:

„Ha, welche Wonne fließt in diesen Tönen
Auf einmal mir durch alle meine Sinnen! — —

---

*) Hier findet sich eine starke Abweichung des Klavierauszugs von der Partitur. Während die Violinpassagen der Partitur (Pag. 22, 23) eine fast Webersche Färbung tragen, sind die Oktavengänge des Klavierauszugs (Pag. 7) mit ihren (aus dem Hauptmotiv entwickelten) chromatischen Bässen eigentümlicher und imposanter. Wir sind zwar bei Liszt an die genialsten Freiheiten der Übertragung längst gewöhnt; hier aber ist der ganze Gedanke (und zwar zu seinem Vorteil) thematisch verändert.

„Jetzt erst erkenn' ich, was der Weise spricht:
Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!
Auf! Bade, Schüler, unverdrossen,
Die ird'sche Brust im Morgenrot!" ꝛc.

Das geheimnisvolle Lispeln der Geigen gemahnt uns an das Spiel der Elfen in klarer Vollmondnacht. Wir sehen,

„Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen" —

und versenken uns mit Entzücken in diese reizende Episode*) von wunderbarer Klangwirkung, die wie ein Nebelbild auf und ab wallt.

„Welch Schauspiel! — Aber ach, ein Schauspiel nur!"

Es verschwebt leise und ungetrübt, wie es erschien; Seufzer hallen ihm nach, die (aus dem Motivglied (c) Beispiel I entwickelt) im Zwiegespräch zwischen Violoncell und Geige der beklommenen Brust sich entringen und musikalisch die (schon früher erwähnte) schöne Brücke zum vierten Hauptmotiv, das der Liebe, bilden. — Wie seelisch empfunden ist diese Gedankenfolge! Das unerfüllte Sehnen zu stillen, ertönen Geisterklänge, die

„Harmonisch all das All durchklingen!"

Sie verscheuchten augenblicklich den wilden Schmerz, und mahnten Faust zuerst an ein fernes, einst erreichbares Glück, dessen liebliches Bild sich nunmehr wie im Traum vor ihm aufrollt. Den Zauber dieses $^7/_4$ Taktes muß man unmittelbar empfinden (Part. Pag. 41—44); er läßt sich nicht beschreiben. Klarinette und Oboe sprechen eine glühende Herzenssprache und enthüllen den ganzen Reiz ihrer Farbenpracht, während die Solo-Viole sich zu ihnen aufrankt, um sie innig zu umschlingen,

*) Wir können leider (wegen Raumbeschränkung) diese Episode hier nicht citieren, deren Hauptreiz in der Instrumentation und im Harmoniewechsel liegt, die aber thematisch an das erste Faustmotiv (a) (geteilte Geigenpizzicato) anknüpft. Nur wollen wir darauf aufmerksam machen, daß hier wiederum Partitur und Klavierauszug eine wesentliche Differenz zeigen. In der Partitur (Pag. 30—37) wechselt regelmäßig ein $^6/_4$ mit einem $^4/_4$ Takt; im Klavierauszug (Pag. 9, 10) finden wir, außer veränderter Figuration, an der Stelle des $^6/_4$ auch den pikanteren $^5/_4$ Takt, der jedenfalls von noch frappanterer Wirkung ist. Der Klavierauszug scheint uns somit hier, wie an anderen Stellen, eine veränderte Textrevision der Partitur anzudeuten.

und das Pianissimo der Pauke wie ein Schauer süßer Wollust durch alle Glieder rollt.

Daß diese üppige Entfaltung einer berauschenden Liebessehnsucht aus dem so herben, ernsten Faustmotiv (auf das schon das Geisterweben hindeutet) unmittelbar hervorgeht, ist ebenso kunstvoll, als tief durchdacht. Ich wies schon auf eine hier zu Grunde liegende Ideenverbindung hin; eine allgemeinere Interpretation finden wir aber in den die Faustnatur so prägnant charakterisierenden Versen:

„Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen."

Zu Anfang des Faustsatzes ruhen beide Seelen noch ungetrennt in der gepreßten Brust; beide sind vom irdischen Dust noch gemeinsam umhüllt. Jetzt aber kommt der Dualismus zum Bewußtsein; die Seelen trennen sich; die bessere schwingt sich empor, die von Zweifeln gequälte verstummt. — Zellner bezeichnet sehr treffend diese bedeutungsvolle Stelle als einen schlagenden Beweis, daß die Musik in der Fähigkeit, Gefühls- und Ideen-Assoziationen augenblicklich und ohne Zwischengedanken zu vermitteln, die Dichtkunst weit überrage. Denn der Tondichter leitet den Dualismus der in einer Menschenbrust sich streitenden Gefühle sofort aus einem und demselben Ursprunge (Motive) her, während der Textdichter hierzu erst eines Hilfsbegriffes, der Trennung jener Ursprungs-Einheit in zwei Seelen, bedurfte.

Noch aber kann diese Befreiung der Seele keine dauernde sein.

„Schon fühl' ich, bei dem besten Willen,
Befriedigung nicht mehr aus Busen quillen.
Ach! warum muß der Strom so bald versiegen,
Und wir wieder im Durste liegen?"

Die Schauer des Irdischen ergreifen ihn wieder (Part. Pag. 45, Buchstabe M); die Leidenschaft reißt ihn aufs neue fort, das Motiv des Allegro appassionato wird wie im Sturme

hin und her geworfen. Was er im Geiste schaute, war ja wiederum

„ein Schauspiel, ach! ein Schauspiel nur!"

Faust sucht nach anderer Rettung. Er greift um sich wie ein Schiffbrüchiger, der den rettenden Nachen zu erreichen sucht; ein neues Motiv taucht, noch unklar, vor ihm auf (Pag. 50, Buchstabe N); er hält es fest „mit klammernden Organen", — und plötzlich schwingt er mit Siegesgewißheit sich empor: das grandiose fünfte Motiv tritt uns mit gigantischer Wucht entgegen.

„Ha, wie's in meinem Herzen reißt!
Zu neuen Gefühlen
All meine Sinnen sich erwühlen! — —
Soll ich dir, Flammenbildung, weichen?
Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen!" —

Der leidende Faust wird hier zum erstenmal der in voller Thatkraft sich erhebende. Eine übermenschliche Energie hat ihn erfaßt; er trotzt allen Zweifeln, gebietet dem Schicksal und fühlt dem Flammengebilde des Erdgeistes sich nahe. — Hier aber ist auch der Wendepunkt seines Geschickes. Mit diesem Schritt über die leidende Menschennatur hinaus muß er den unterirdischen Mächten verfallen. Zwar schwankt er noch, welchen Weg er wählen soll (Pag. 55). Mit fast drohender Gewalt tritt das Liebesmotiv wieder vor seine Seele und sucht ihn an sich zu reißen; aber der Stolz läßt es nicht aufkommen, und drängt es stets wieder hinweg. Liebe und Stolz kämpfen so in ihm einen kurzen, aber harten Kampf (Kombination von Motiv IV und V, Part. Pag. 57, Buchstabe P); trotziger und wilder als vorher geht endlich der Stolz aus diesem Kampfe hervor (Buchstabe Q, Pag. 61), aber — da steht auch schon Mephisto unsichtbar hinter ihm und lauert grinsend auf seine Beute (Buchstabe R, Pag. 63);

„Hab' ich doch meine Freude dran!"

hören wir ihn hämisch jubeln. Glitzernde Beckenschläge zucken auf wie Wetterleuchten; statt eines Heiligenscheines oder einer Märtyrerkrone umstrahlt die rote Glut der Hölle Fausts stolz erhobenes Haupt —

„Du hast zu hoch dich aufgebläht,
In meinen Rang gehörst du nur!"

Und plötzlich allen Zweifelsmächten aufs neue hingegeben, wird Faust vom tobenden Kampfe der Leidenschaft wieder ergriffen und von seinem Dämon fortgerissen, soweit vom Ziele hinweg, daß — er wieder am Anfange steht! — Das heißt, musikalisch interpretiert: nach einer meisterhaften Kombination des Faustmotivs (I) mit dem Allegromotiv (II) (Part. Pag. 68—73) tritt „come primo" das Allegromotiv völlig in seine alten Rechte wieder ein (Part. Pag. 74, Buchstabe U), nur mit gesteigerter Schärfe, denn es erscheint jetzt, anstatt in C moll in Cis moll. In den ersten Perioden zeigt es genau denselben Verlauf wie das erste Mal; als aber der Zwischensatz mit seinen sturmlaufenden Violinpassagen wiederkehrt (Pag. 77 Buchstabe V.), nimmt es einen noch wilderen Verlauf als früher. Faust, aufs neue nach Luft und Freiheit ringend, sucht andere Wege, — findet sie aber nicht mehr. Die eisernen Schicksalspforten sind geschlossen. Wie ermattet sinken alle Instrumente auf demselben Tone zusammen (Part. Pag. 83), und wir befinden uns wieder am Eingange der Symphonie, auf jenem mystischen As, von welchem die ersten unheimlichen Schritte der übermäßigen Dreiklänge ausgingen (Pag. 84).

Hiermit schließt der erste Hauptteil des ersten Satzes ab. Ist sein Bau auch kein nach den alten Begriffen regelrechter, so ist er doch ein regelmäßiger, logischer und leicht zu übersehender. Der Einleitungssatz hat sein eigenes durchgeführtes Thema und einen Zwischengedanken. Das Allegro zeigt sein besonderes Hauptthema mit einem Seitenmotiv; eine selbständige Episode bildet den Übergang zum Mittelsatz, der wiederum zwei Motive enthält, nach deren Durchführung die Rückkehr zum ersten Allegromotiv erfolgt. — Der nunmehr folgende zweite Hauptteil fügt nichts Neues mehr hinzu, im Gegenteil werden in ihm mehrere Gedanken des ersten Teils (die Episode in der Introduktion, das Motiv der „Sehnsucht", sowie die zarte Episode der „Geisterwelt") eliminiert; die übrigen werden in ihrer Repetition teils frei variiert, teils auf die geistvollste Weise kombiniert. Wir können daher, da wir ihre verschiedene Bedeutung nun kennen, bei ihrer ferneren Betrachtung kürzer verweilen.

Die Hauptidee, welche dem zweiten Teil zu Grunde liegt, ist die weitere Durchführung des Grundgedankens:

„Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen."

Von dem Momente an, wo dieser Dualismus zuerst (durch das IV. Motiv) zum Bewußtsein kam, verläßt er Faust nicht wieder und ist ein stetiger Begleiter seines Ideenganges. Schon im Kampfe zwischen dem IV. und V. Motiv und ebenso in der Kombination des I. und II. (Durchführung des ersten Hauptteiles) trat er energisch hervor; dem zweiten Hauptteil gibt er dadurch seine eigentümliche musikalische Bedeutung, und verleiht ihm zugleich einen neuen poetischen Reiz.

Vom Anfang wieder ausgehend, durchläuft das erste Faustmotiv genau dieselbe 11taktige Periode, die wir in der Introduktion kennen lernten*). Auch die Instrumentation ist unverändert dieselbe geblieben. Der leitende Gedanke des Komponisten war hierbei offenbar der: daß Faust, durch alle bisherigen Anstrengungen und Wandlungen nicht einen Schritt weiter gefördert, seine dornenvolle Bahn auch ferner wandeln müsse, so lange er die Erlösung lediglich in sich selbst und seinen wechselnden Leidenschaften sucht. Nur die Liebe kann sie bringen; doch ist dazu die Stunde noch nicht gekommen. Wir werden hier unwillkürlich an den Schicksalsspruch des Engelchores im zweiten Faust erinnert:

„W e r i m m e r s t r e b e n d s i c h b e m ü h t,
Den können wir erlösen."

Das unablässige Streben und Bemühen ist die Grundbedingung einer jeden Erlösung.

An der Stelle der stürmisch-verzweifelnden Episode, welche früher dem ersten Faustmotiv folgte, finden wir jetzt eine schöne Durchführung, welche aus der Verbindung des e r s t e n und v i e r t e n Motivs hervorgeht (Pag. 86). Zweifel und Liebe gehen hier unmittelbar nebeneinander durch Fausts Seele; sie

---

*) Hier sei eines kurzen Striches in der Partitur gedacht, den H. v. B r o n s a r t bei der Aufführung des Faust in Leipzig angebracht hatte. Von beiden Perioden nahm er nur die erste auf, und ging hierauf sofort zum nachfolgenden Durchführungssatz über, indem er das kadenzierende Fagott, anstatt es bis e hinabsteigen zu lassen, schon auf as ruhen ließ, wie am Schluß der zweiten Periode. Dieser Strich im Lento assai erwies sich bei dem ohnehin sehr langen ersten Satz als zweckmäßig.

bekämpfen sich nicht, reißen sich auch nicht gewaltsam von einander los, sondern suchen eine Lösung, der sie auch schon näher zu kommen scheinen, da ein troſtreicher Gedanke sich daran knüpft (4 Takte vor dem Buchstaben Y), der uns an eine ähnliche Phrase in Gretchen (Part. Pag. 141, Buchstabe D) entfernt gemahnt. Doch kann der Gedanke noch nicht in seiner Reinheit festgehalten werden, — und weiter schreitet das Faustmotiv (I. a) neben dem sich jetzt mehr in die Tiefe senkenden Liebesmotiv, während die Geigen ihre wohlbekannten Seufzer (I. c) wieder aushauchen, so daß jetzt sogar alle drei Motivglieder gleichzeitig miteinander vorwärts drängen (Pag. 87). Umsonst! Ein höhnischer Ton der gestopften Hörner gebietet schneidend: halt! (Pag. 88, Buchstabe Z). Der Zweifel allein behält die Oberhand; der läßt sich nicht gebieten, noch verscheuchen. Die übermäßigen Dreiklänge schreiten wieder einsam durch, diesmal aber in überraschender Weise harmonisiert durch aufwärts steigende Violin-Tremolos in großen Terzen. Das Faustmotiv sucht sich mit Gewalt von dem auf ihm lastenden „übermäßigen" Drucke zu befreien; es arbeitet sich immer stärker heraus und drängt nach einfachen Dreiklangslagen. Aber mit der Kraft wächst auch der Widerstand, der sich in energischen Gegenbewegungen konzentriert (Pag. 91), und schließlich zur Rückkehr in das Allegro agitato zwingt (Pag. 95), welchem das Hauptmotiv vergeblich zu entrinnen suchte, und das nun wieder mit aller Wucht des leidenschaftlichen Dranges einen kürzeren, aber wesentlich gleichen Verlauf nimmt, wie das erste Mal, indem es das sehnsuchtsvolle Seitenmotiv und die troſtreiche Geisterepisode verdrängt und mit einem gewaltigen Riß (Pag. 102) sofort das Liebesmotiv an sich reißt, das es, einmal gefaßt, auch mit aller Inbrunst und Seligkeit aufs neue festhält (Pag. 103—106).

Sowie dieses Motiv die Obergewalt erhält, wird die Fauststimmung allemal eine gesänftigte, wir können hier sogar sagen gebändigte. Denn das Allegro con fuoco kehrt diesmal nicht wieder. Eine sanfte, beruhigende Transition tritt an seine Stelle (Pag. 107). Und als nun dennoch der Stolz sich wieder regt und seine ersten Schritte zur Gewinnung des Terrains versucht, bringt er's nicht weiter, als zu einem noblen, gedämpften Auftreten in milder Gestalt, ohne alle Herausforderung. (Pag. 109 Buchstabe Gg.)

„Wenn Phantasie sich sonst mit kühnem Flug
Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert!"

Doch ist unabänderlich, daß selbst die leiseste Regung überirdischer Erkenntnis Faust sofort von seinem Ideal entfernt und den unterirdischen Mächten näher führt. Schon steht Mephisto wieder lauernd hinter ihm, —

„Das Spionieren, scheint's, ist deine Lust," —

und facht Fausts aufglimmenden Stolz zu erneuten Flammen an. Denn als dieser zum Lieblingsmotiv seiner „besseren Seele" abermals zurückkehrt und sich aufs neue darin versenken will (Pag. 110), wirft Mephisto, höhnisch lachend (Fagotte im Buchstaben Hb), ihm Trümmer seines ehemals so kühnen Baues in den Weg, um jenen anderen, ihm feindlichen Gedankenfluß zu hemmen*). Es gelingt ihm auch nur zu gut. Die eben noch so sehnsüchtigen Bässe irren unruhig auf und nieder (Pag. 111, Buchstaben Ii); der Stolz gewinnt die Oberhand, und mit gesteigerter Wucht der gesammten Instrumentalmassen bricht das Motiv der Erkenntnis wieder los (Pag. 114). Mephisto triumphiert aufs neue und seine Blitze zucken wieder wild um Fausts Haupt (Pag. 117). Der alte anarchische Zustand hoffnungslosen Dranges ist wieder hergestellt; das erste und zweite Motiv kämpfen wieder um die Obergewalt (Pag. 120—124), rhythmische Rückungen der gewaltigsten Art rütteln an Fausts Seele (Buchstabe Mm). Auf einem prachtvollen Orgelpunkt (auf B) sucht er noch einmal Fuß zu fassen — schwebt aber wie über einem bodenlosen Abgrund (Pag. 126, Buchstaben Nn). Der Haltpunkt ist ihm entrissen:

„Weh! Weh!
Du hast sie zerstört
Die schöne Welt,

*) Das 4. Motiv ist der eigentliche musikalische Kernpunkt, um den sich die anderen immer wieder gruppieren. Wie es sofort am Anfang und ebenso wiederum zum Schluß im Keime auftaucht, so tritt es auch abwechselnd in verschiedene Kombinationen, respektive Kämpfe mit den Motiven 1 und 5, geht aber unversehrt daraus hervor. Die Motive 1 und 5 sind als die eigentlichen Charaktermotive, 2 und 3 mehr als Stimmungsmotive zu betrachten. Auch 4 ist ein Charaktermotiv, aber das seiner besseren, zweiten Seele.

„Mit mächtiger Faust;
Sie stürzt, sie zerfällt!
Ein Halbgott hat sie zerschlagen!"

Ein Jammer der höchsten Verzweiflung ergreift Faust nun rettungslos. In der jetzt folgenden Coda (Pag. 128 bis zum Schluß des Satzes) klammert er sich zwar krampfhaft an das stolze Motiv der Erkenntnis, der er für immer entsagen soll:

„Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es gefühlt;
Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durchwühlt!"

Aber Zweifel und Gram (Motiv I) gewinnen wieder die Alleinherrschaft (Buchstaben Pp) und durchwühlen seine Brust. Er ist am Ende seiner Hoffnung wie seiner Kraft. — Die Liebe hat sich in ihr Gegenteil verwandelt; ein verzweifelter Versuch, sich nochmals an ihr emporzurichten, schlägt in den Gegensatz um — zornig stößt ihn das Motiv von sich (Pag. 134). — Das Herz ist öde und leer. In dumpfer Resignation verschließt er sich, wie er glaubt, auf ewig. Seine letzten Seufzer aber gelten noch dem verlornen Ideal, dem er jetzt nicht einen Schritt näher steht, als damals, wo er ausging, es zu suchen! — —

So schließt das gigantische Gemälde dieses umfangreichsten (134 Partiturseiten umfassenden) und — neben der 5. und 9. Symphonie Beethovens (denen ähnliche Stimmungen zu Grunde liegen) — auch gewaltigsten von allen uns bekannten ersten Symphoniesätzen mit dem vernichtenden Gedanken:

„Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt!"

V.

Zweiter Satz: Gretchen.

Es liegt in der Natur aller echten Charakterbilder, daß sie, je prägnanter im Ausdruck, je schärfer in der Zeichnung sie sind, auch vom Hörer ein ebenso spezielles Verständnis, ein gleiches sympathisches Eingehen verlangen, um mit voller Kraft wirken zu können. Und selbst wenn diese Vorbedingungen (selten genug) erfüllt sind, ist immer noch in Frage, ob der wirklich empfangende (oder, wenn man lieber will, mitempfindende) Teil des Publikums

mit den Grundstimmungen dieses Charakters überhaupt so zu harmonieren vermag, daß sie ihm auch sympathisch sind. Dies gilt von Dichterwerken, Gemälden, überhaupt von Kunstwerken jeder Art ebenso gut, wie von Tonstücken, und nur so sind die stets unerquicklichen und meist resultatlosen Differenzen (natürlich: zwischen Einsichtsvollen und Wohlwollenden) über das leidige Gefallen oder Nichtgefallen ausreichend zu erklären. — Dies scheint uns auch fast der alleinige Grund zu sein, weshalb der großartig aufgebaute und mächtig wirkende erste Satz der Faust-Symphonie beim Publikum bis jetzt noch verhältnismäßig den wenigsten Anklang finden wollte. Der erste Satz ist der tiefste in der Konzeption, der schwierigste im Verständnis, aber auch der leidenschaftlichste in der Stimmung, der düsterste in der Färbung: dies alles liegt im Faust-Charakter begründet, und ist ästhetisch wie psychologisch vollkommen gerechtfertigt. Allein das genügt dem größten Teile unsers Publikums nicht. Damit ein Symphoniesatz 2c. ihm wirklich gefalle, soll er auch noch ansprechend sein. Ein „gefälliger" oder „ansprechender" Faust! Eine ebensolche contradictio in adjecto, wie etwa ein heiterer Hamlet, ein liebenswürdiger Richard III., oder ein tugendhafter Don Juan! Gounod hat freilich das Kunststück fertig gebracht, seinen „Faust" so graziös auszustatten, daß er — völlig nichtssagend geworden ist, und ebenso gut „Robert" oder „Romeo" heißen könnte!

Über den zweiten Satz der Lisztschen Symphonie haben wir aber allenthalben nur eine Stimme vernommen: die des Entzückens. Selbst Gegner Liszts haben sich dem Zauber dieses Gretchens nicht zu entziehen vermocht. Welche Reinheit und Einfachheit, welche Milde und Klarheit waltet über diesem ganzen Satz! Wie Gretchen aus der Kirche — wohin sie eben

„für nichts zur Beichte ging"

—, so tritt ihr liebliches Bild auch hier zuerst so sanft und gläubig vor unsere Seele, scheinbar so fern von jeder tieferen Leidenschaft, allen Zauber der Liebe noch unbewußt in sich verschließend: wie eine dem ersten Sonnenblicke des jungen Frühlingstages sich erschließende Rose.

Ein kurzes Zwiegespräch zwischen Flöten und Klarinetten

leitet den Satz ein, indem es 15 Takte hindurch, mit einer kadenzierenden Figur gleichsam spielend, träumerisch auf und nieder wogt, dabei aber die Eigentümlichkeit zeigt, daß es die tonischen Abschlüsse vermeidet. Hierdurch erhält es einen spannenden Ausdruck, das Charakteristische des Präludiums, und bereitet ebenso zart als sinnig auf den Eintritt von Gretchens Hauptmotiv vor, welches sofort in seiner bezaubernden Individualität, völlig entwickelt, lieblich und klar vor uns sich ausbreitet. (Part. Pag. 138 a tempo.)

Beispiel VI.



Das ganze Motiv hier zu citieren, verbietet leider der beschränkte Raum; es entwickelt sich in zwei (4 + 6 =) 10taktigen parallelen Perioden, denen sich eine entsprechende 8taktige Gegenstrophe (Part. Pag. 140, Buchst. C) anschließt. Die instrumentale Färbung dieses Bildes ist von überraschender Einfachheit und Zartheit. In der ersten Periode lediglich von einer Oboe und einer Bratsche eingeführt, nehmen in der zweiten Periode Flöte, Klarinette und Violin-Solo denselben Gedanken auf, und erst in der dritten Periode, wo zwei Solo-Violinen die Melodie weiter führen, treten einzelne Bässe schüchtern hinzu.

„Ach, daß die Einfalt, daß die Unschuld nie
Sich selbst und ihren heil'gen Wert erkennt!
Daß Demut, Niedrigkeit, die höchsten Gaben
Der liebevoll austeilenden Natur — —"

Mit überraschender Wendung tritt hier ein jäher Wechsel in der Stimmung ein; aber nicht schreckhafte, sondern tief sehnsuchtsvolle Gedanken, Ahnungen künftiger Wonne sind es, die Gretchens Busen schwellen und das Blut ihr in die Wangen treiben: so wenigstens interpretieren wir den reizvollen Wechsel zwischen F moll und A dur, der (Part. Pag. 141, Buchst. D) mit dem Oboe-Solo in $^4/_4$ Takt eintritt und thematisch an einen kurzen Zwischengedanken des ersten Satzes (P. P. 86 — 4 Takte vor Y) gemahnt:

„Denkt Ihr an mich ein Augenblickchen nur,
Ich werde Zeit genug an euch zu denken haben!"

Plötzlich hält Gretchen inne (Fermate P. P. 142) — sie kniet nieder — „pflückt eine Sternblume, zupft die Blätter ab und murmelt":

„Er liebt mich — liebt mich nicht —
Liebt mich — nicht — liebt mich — nicht —
— Er liebt mich!"

So und nicht anders kann und muß die kleine Episode verstanden werden, welche von der Fermate an wie in widerstreitenden Empfindungen auf und nieder wogt, bis sie (vom D dur-Quintsextakkord in den Quartsextakkord von As dur übergehend) plötzlich in das Hauptthema zurücklenkt, dasselbe nochmals in seiner ganzen Breite, aber mit verstärkter Instrumentation, in erhöhter Wirkung durchwandelnd (P. P. 143, B. E)*). Unschuld und Liebe schließen sich nicht aus: die Liebe ist ein neuer Schmuck der Unschuld, die Unschuld der schönste Schmuck der Liebe. Daher tritt das Gretchenmotiv (innocente) nun in vollerer, süßerer Instrumentation auf. Nach der feinen Intention des Komponisten sollen die beiden Gretchen-Motive in ihrer ursprünglichen Reinheit unverändert fortbestehen, also auch keine harmonischen oder thematischen Umgestaltungen erleiden, welche ihren Charakter alterieren. Eine Gedankenmetamorphose (die unter anderen Vor-

*) Dies ist jene Episode, auf welche ich im dritten Artikel hinwies, indem ich sie als Beispiel anführte, daß Liszt in der Faust-Symphonie zuweilen spezielle dichterische Momente heraushebt, dann aber auch mit solcher Schärfe des Ausdrucks wiedergibt, daß über ihre Interpretation gar kein Zweifel obwalten kann.

aussetzungen völlig ausreichend und dem Komponisten ein leichtes gewesen wäre) war hiermit ausgeschlossen.

Der Übergang in das „amoroso" wird von Liszt nach der zweiten Repetition des ersten Motivs sehr sinnig dadurch vermittelt, daß die kadenzierende Figur, welche das „Präludium" charakterisierte und auch im zweiten Motiv [Beispiel VII (e)] seine Stelle findet, als leitende Passage aufgenommen und träumerisch weiter geführt wird, bis sie mit glänzender harmonischer Wendung zur Haupttonart As dur zurücklenkt (P. P. 144—145, B. F—G) und „perdendo" mit dem zweiten Motiv in Eins verschmilzt.

Beispiel VII.



In diesen Tönen liegt der eigentümliche Zauber, die Wonne der Wehmut einer verschwiegenen Liebesseligkeit; sie sind das

stille Gebet einer gläubigen, unverdorbenen Seele, die im Gefühle eines unverdienten und unnennbaren Glückes den wunderbar klaren und doch unergründlich tiefen Blick zum Himmel aufschlägt, und dann wieder dem wonnigen Wogen des sehnsüchtigen Herzens lauscht, das mit stockenden Pulsschlägen hin zu dem Geliebten drängt. (P. P. 145—148, B. G—J.)

Und schon steht er vor ihr, der ernste, sinnende Mann, mit dem schwermütigen Blicke und dem verzehrenden Drange. Er naht sich ihr sehnsuchtsvoll, liebeverlangend; die mildeste Seite seines Feuergeistes ist ihrer reinen Seele zugewandt. Er tritt mit seinem schönsten Charaktermotiv zu Gretchen hin, jenem Motiv der Liebe (Beispiel IV), das wir als das seiner besseren Seele, als eigentlichen musikalischen Kernpunkt seines Wesens bezeichnet haben.

Beispiel VIII.



Das Kolorit des Motivs ist hier (P. P. 148—151) sowohl in der Tonart als in der Instrumentation düsterer gehalten, als im ersten Satze. Ebenso erscheint der sehnsuchtsvolle Drang, welcher dort durch den steten Wechsel von $^3/_4$ und $^4/_4$ entsteht, hier durch den gleichmäßigen $^4/_4$ Takt gemildert. Also nicht eigentlich verführerisch, nicht mit verfeinernder Kunst tritt Faust zu Gretchen heran, sondern nur sehnsüchtig verlangend, fast um Erlösung bittend; ernst und traurig, wie wenn er ausriefe:

„Wenn ich empfinde
Für das Gefühl, für das Gewühl
Nach Namen suche, keinen finde,
Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife,

Nach allen höchsten Wonnen greife,
Und diese Glut, von der ich brenne,
Unendlich, ewig, ewig nenne,
Ist das ein teuflisch Lügenspiel?"

Sein Liebesverlangen wird aber immer dringender; das Motiv setzt in ³/₄ Takt um (P. 152); die Tremolos der Streichinstrumente, welche wie ein leises Erschauern Gretchens auf die Liebeswerbung antworten, werden mächtiger; — bei den chromatischen Gängen der Violoncelle denken wir unwillkürlich an Gretchens

„Mich überläuft's!"

und unmittelbar darauf liegt sie auch schon willenlos in seinen Armen. Das Motiv der Sehnsucht (Beispiel III) bricht hier mit einem Glanze hervor, den wir im ersten Satze kaum ahnen konnten: dort war es aber die unerfüllte, hier die gestillte Sehnsucht.

Beispiel IX.



Fausts und Gretchens Seelen begegnen sich hier zum ersten Male im Austausche derselben glühenden Empfindung — sie ist das Echo von ihm, er von ihr: wir belauschen ein gegenseitiges Geständnis der heißesten Liebe, ein beseligendes Wogen der zum ersten Male entfesselten süßesten Gefühle.

„O schaudre nicht! Laß diesen Blick,
Laß diesen Händedruck dir sagen,
Was unaussprechlich ist:
Sich hinzugeben ganz, und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muß!“

Und über die Glücklichen breitet der wolkenlose Himmel einer üppigen, verschwiegenen Sommernacht seinen sternenfunkelnden Schleier. — — Man höre den eindringlichen Dialog zwischen dem Violoncell und der Violine — ein Ideenaustausch, der durch die schönen Trugschlüsse*) (von D dur nach H dur, anstatt nach G moll; von H nach Es dur, statt E moll; von Es nach C dur, statt As moll; von C nach E dur, statt F moll) trotz der vierfachen Sequenz einen immer neuen Reiz erhält —, das leise Erbeben der Geigen, die verschleiernden Harfen-Arpeggien bei jedem Harmoniewechsel, und dazu die dreistimmige Flötenfigur, welche auf und nieder schwebend über dem Bilde gleichsam eine Kuppel wölbt — und man höre aus dieser Stelle etwas anderes heraus, als wir, wenn man kann! (P. P. 153—155.)**)

---

*) Ist es nicht bezeichnend, daß dieses ganze Zwiegespräch der Liebe auf lauter „Trugschlüssen“ beruht? — „Kein Ende!“ —

**) Gretchen gibt ihre Individualität im ganzen Satze nur in zwei Momenten auf: in dem soeben betrachteten (Beispiel IX), wo sie nur das Echo von Fausts Empfindungen ist, und im nächstfolgenden (Beispiel X), wo in der That beider Seelen in einen Gedanken verschmolzen sind. Gretchen geht aber fast unverändert aus diesem seelischen Prozeß hervor, — wie wäre sonst die Wiederkehr ihrer beiden Motive im zweiten Teile dieses Satzes zu rechtfertigen? Faust dagegen wird durch Gretchens Einfluß sichtlich verwandelt, — daher die Metamorphose seiner Motive vom H dur-Satze an. Wie überhaupt Gretchen die weibliche Ergänzung zu Faust, zwar sein besseres Selbst, aber doch immer ein Teil seiner Totalität ist, so steht auch die Frage höher: was aus Faust wird, nachdem Gretchens Liebe ihm aufgegangen, als: was aus Gretchen wird, nachdem sie in Faust aufgegangen ist. Goethe läßt sie an dieser Liebe zu Grunde gehen, Liszt erhält sie in ihrer Reinheit aufrecht, da er als Symphoniker eine andere Aufgabe zu lösen hatte, als der Dramatiker. Für Liszt ist Gretchen eine

Nach diesem wonnevollen Schauer des Entzückens dürfte man kaum noch eine Steigerung erwarten, und dennoch wußte sie der Tondichter zu gestalten, indem er das Liebesmotiv des Faust (Beispiel IV) zum zweiten Male, aber jetzt im Strahlenglanze des erfüllten Sehnens, der höchsten Seligkeit einer erwiderten Liebe, zurückkehren läßt.

Beispiel X.



Das Motiv hat nunmehr seine ursprüngliche Gestalt (7/4 Takt) wieder gewonnen; im Gegensatze zu der früheren melancholischen, düstern Färbung (im Beispiel VIII.) entfaltet es jetzt in H dur eine sinnberauschende Pracht und Glut. (P. P. 156—158.) Das ganze Instrumentalbild ruht auf dem Orgelpunkt (Paukenwirbel und Bässe) von Fis; zuweilen blitzen pianissimo Beckenschläge auf, welche wie Meteore in der Sommernacht glänzen — die Wirkung des ganzen Instrumentalgewebes ist bis ins kleinste Detail von einem unbeschreiblichen Zauber. — Wenn in dem vorhergehenden Liebesduett beide sich zum erstenmal im Austausche einer gleichen Empfindung noch gegenüber standen, so verschmelzen sie hier völlig in Eins; es bedarf nicht einmal

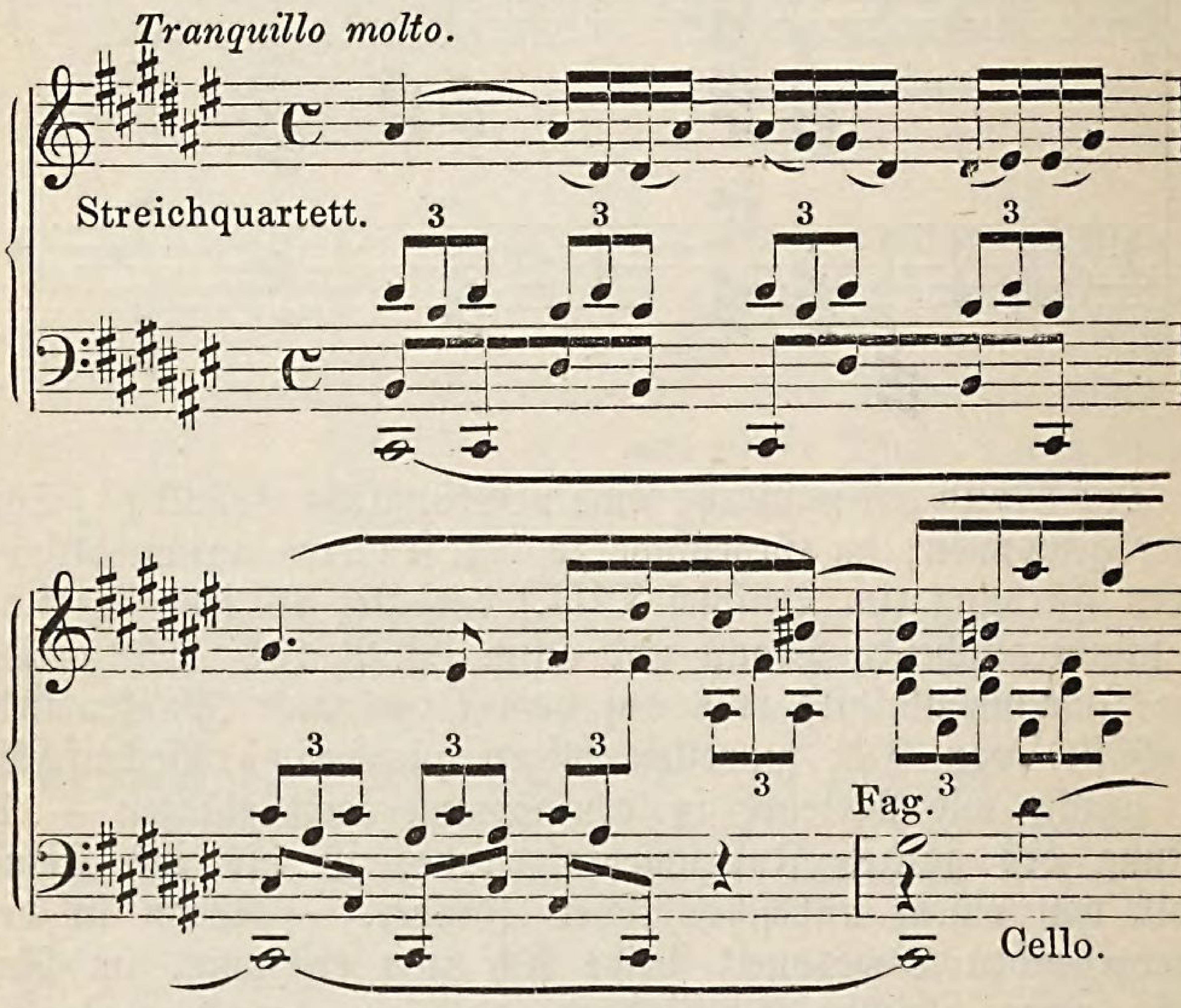
Episode, zwar eine reizende und unumgängliche notwendige, aber doch nur Episode. So, wie ihr Bild uns sofort fertig entwickelt entgegentritt, bleibt es auch; verschwindet dann zeitweilig, und taucht später wieder unverändert auf. Das ächt Weibliche muß notwendigerweise auch ewig sein, sonst könnte es später nicht zum „Ewig-Weiblichen" werden.

mehr eines Widerhalles der gegenseitigen Gefühle; derselbe Gedanke, dasselbe Wonnegefühl ergreift sie zugleich —

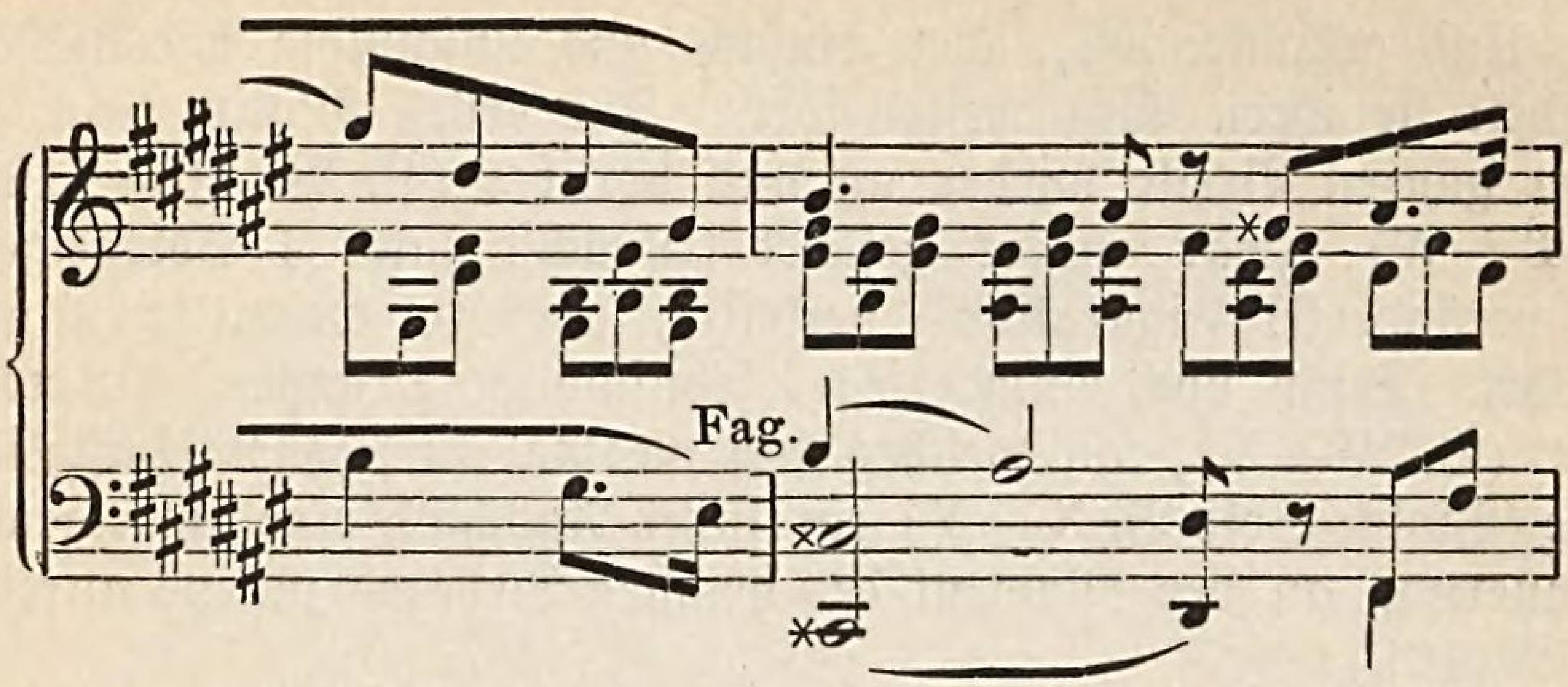
„Das Ende würde Verzweiflung sein —
Nein, kein Ende! Kein Ende!"

Der Höhepunkt ist nun erreicht, darüber hinaus gibt es nichts mehr — nur noch ein Zurücksinken in süßer Ermattung (Pag. 158 und 159. Zurückgehen in den $^3/_4$ Takt), ein Sich-versenken in die Erinnerung*). Was aber ist jetzt aus Faust geworden? Das nachfolgende „Soave con amore" in Fis dur sagt es deutlich genug. (P. P. 160—162, B. Q—S.)

Beispiel XI.



*) Ich mache hier darauf aufmerksam, daß, so wie das Faustmotiv IV (respektive die Metamorphose desselben in VIII und X) sich aus dem Motivglied (b) des ersten Faustthemas (Beispiel I) heraus entwickelte, auch der Nachklang (oder, wenn man will, die Weiterführung) jenes eben betrachteten Momentes (in Beispiel X) aus dem Motivglied (c) (Beispiel I) abzuleiten ist. Die logische Konsequenz der ganzen Symphonie läßt sich eben bis ins kleinste Detail verfolgen.



Man vergleiche dieses Motiv mit seinem Zwillingsbruder im ersten Satze (Beispiel II) — beide wie ähnlich, und doch wie verschieden!*) Dort ein leidenschaftlicher Drang ohne innere Befriedigung, — hier ein sanftes Wogen milder Gefühle. Der himmelanstrebende Titanengeist wird gebändigt durch den Blick dieses „ahnungsvollen Engels“:

„Schau ich nicht Aug in Auge dir,
Und drängt nicht Alles
Nach Haupt und Herzen dir,
Und webt in ewigem Geheimnis
Unsichtbar sichtbar neben dir?
Erfüll davon dein Herz, so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn es dann, wie du willst:
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!“

Gretchen kann ihm aber hier nicht weiter folgen. Sie antwortet mit ähnlichen Liebesseufzern (kombiniert mit dem Motivglied I. c) (P. P. 163), wie jene waren, welche ihrer Frage an die „Sternblume“, ob Faust sie liebe, vorangingen. Sie kann aus dem Zauberbanne dieser Liebe nicht heraus; sie kann eben nicht mehr, und nicht weiter denken, als diese Liebe.

„Du lieber Gott! Was so ein Mann
Nicht Alles, Alles denken kann!
Beschämt nun steh ich vor ihm da
Und sag zu allen Sachen: ja.
Bin doch ein arm unwissend Kind, —
Begreife nicht, was er an mir find't.“

---

*) Der Komponist hat hier mit wenig Meisterstrichen demselben Gedanken einen total verschiedenen Ausdruck zu verleihen gewußt. Seine thematische Kunst erinnert uns wieder an jenen Maler, der mit wenig Pinselstrichen ein lächelndes Antlitz in ein weinendes verwandelte.

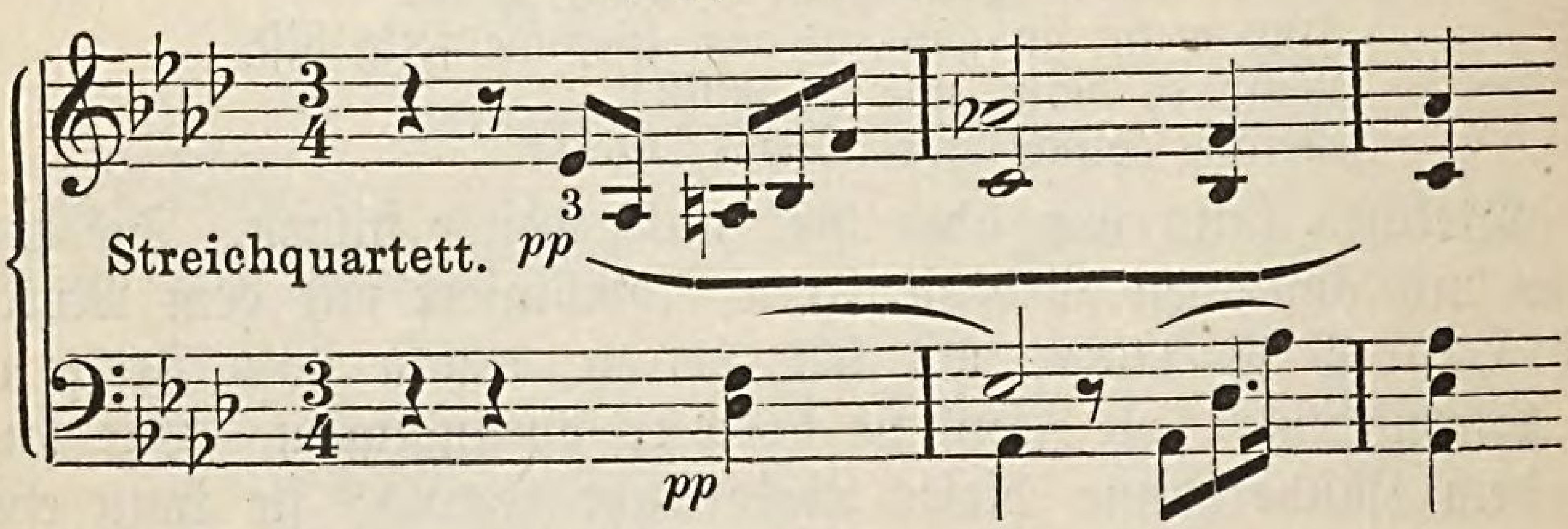
Und gedankenvoll, aber einfach und unschuldig wie bisher, wandelt sie ihren Weg weiter fort. Ihr erstes Motiv zieht in seiner ganzen Breite wieder an uns vorüber (P. P. 164—167, B. T—W), zwar anders gefärbt (zunächst unter 4 Sologeigen, mit veränderter Figuration, verteilt), aber im wesentlichen unberührt. Dann noch einmal jenes sehnsüchtige Drängen „hin nach ihm" (B. W—X), an welches sich diesmal in schöner Umschlingung (Violin-Solo B. X—Y) ein süßer Nachhall, eine schwelgende Erinnerung an den Moment des höchsten Liebesentzückens anreiht (P. P. 169):

„Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin:
Ach, dürft ich fassen
Und halten ihn!

Und küssen ihn
So wie ich wollt —
An seinen Küssen
Vergehen sollt!" —

Das stille Dankgebet eines beglückenden und beglückten Herzens steigt noch einmal zum Himmel auf. (P. P. 170—171, B. Z.) Gretchen bleibt bis zum letzten Atemzuge dieselbe. — Fausts Stolz ist aber gebrochen, verschwunden das erhabene Bewußtsein höchster Macht und Erkenntnis.

Beispiel XII.



Kaum noch erkennbar ist hier das himmelanstrebende Motiv (V); verwandelt, wie in Wonne aufgelöst, liegt es zu Gretchens Füßen. (P. P. 171—173.) Das Rätsel der Faustnatur ist durch die Liebe gelöst! Sein ruheloser Drang nach Wissen und Thaten ist untergegangen im Lethe einer nicht geahnten Seligkeit! — Den Nachhall seiner erhabensten Gefühlsregungen schließt dieser zweite Satz ebenso, wie er den ersten beschloß. Aber welcher Unterschied zwischen der trostlosen Öde dort — und dem seligen Versinken hier — im Liebestraume!

VI.

Mephisto und Schlußchor.

Die Sympathie des Publikums wie der Kritik hat sich bis jetzt am lebhaftesten und entschiedensten für „Gretchen“ erklärt, so daß man diesen Satz bereits als allseitig beliebt bezeichnen kann. „Gretchen“ ist, dem Charakter des Stoffes nach, nicht nur der freundlichste und lieblichste, sondern auch der einfachste und melodiöseste Satz; Gretchens Bild liegt jedermann näher und verständlicher vor Augen, als das des Faust; was jener an Tiefe und Erhabenheit der Gedanken voraus hat, ersetzt Gretchen durch Klarheit und Eingänglichkeit. Auch ich liebe Gretchens reizvolle Erscheinung und bewundere Fausts Gedankentiefe, verhehle aber nicht, die größte Sympathie für Mephisto zu haben! Jeder hat seine Lieblingsneigung, und so ist denn der geistreiche Schalk mit seinem unerschöpflichen Humor, seiner proteusartigen Natur und seiner wahlverwandten Vorliebe für die Flamme; — dieser

„Teil von jener Kraft,
Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft“ —

mir eine ganz besonders anziehende Erscheinung.

Man kann Mephisto keinen Charakter nennen — er ist nur ein Prinzip, aber eben deshalb so konsequent und logisch, wie ein Charakter es niemals sein wird. Das stürmische Umherwerfen zwischen widerstreitenden Empfindungen und Leidenschaften, das Schwanken zwischen Gut und Böse kennt er nicht; ebensowenig das Sichversenken und Aufgehen in einem zweiten Ich. Er kennt keine Selbsttäuschung und kein Selbstvergessen, keine Liebe und keine Sehnsucht — darum weiß er aber auch stets haarscharf, was er will und nicht will, und — was er aufs Spiel setzt! Er wagt ins Ungeheure, — zwar verliert er zuletzt, — aber er wagt mit einer Kühnheit, die, ein echt dämonischer Zug, sein ganzes Wesen prägnant charakterisiert.

Da Mephisto kein eigentlicher Charakter ist, hat er auch keine Charakter-Motive, nicht einmal Stimmungs-Motive; sein Wesen beruht auf der absoluten Negation:

„Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht: denn alles, was entsteht,
Ist wert, daß es zu Grunde geht.“

Daß man einem solchen Prinzip des Bösen nicht mit der Gefühlsseite nahen kann, — von der Mephisto überhaupt gar nicht zu erfassen ist, — liegt auf der Hand. Aber desto unwiderstehlicher wirkt er auf den Verstand. Zwar leugnet er alles Hohe, zwar verhöhnt er alles Gefühlvolle, zwar verzerrt er alles Schöne — aber seine Dialektik ist so glänzend, seine Trugschlüsse sind so verlockend, seine Sophistik ist so interessant, daß wir ihm gern durch alle Irrgänge folgen. Denn wir wissen ja, daß wir den Ariadnefaden der Liebe in diesem Labyrinthe dennoch nicht verlieren werden!

Der Zersetzungsprozeß, welchem Faust durch Mephisto unterworfen wird, ist für den Musiker von speziellem Interesse durch die thematische Kunst, mit welcher der Tondichter hier zu Werke ging. Wenn in den früheren Sätzen die poetische Seite der Aufgabe von wesentlicher Bedeutung für die Erfindung, für die thematische Gestaltung und die Aufeinanderfolge der Charakterbilder war, so tritt hier, wo keine neuen Themata mehr zu erfinden, sondern die der bisherigen Sätze nur umzugestalten sind, das Poetische in den Hintergrund, um der formalen Seite eine um so vollberechtigtere Entfaltung zu gestatten. Es kommt in diesem Satze also auch weniger auf die Reihenfolge der Gedanken, als auf ihre Fassung an. — Von den fünf Hauptmotiven des Faust wählt sich Mephisto vier heraus, die ihm die verwandtesten sind. Das Motiv der Sehnsucht (Nr. III) vermeidet er wohlweislich. Ihm selbst ist die Sehnsucht eine völlig unbekannte Empfindung; er kennt aber die Gefahr, die für seine vernichtenden Zwecke daraus entstehen würde, wenn er diese echt menschliche und unzerstörbare Gefühlsseite berühren würde. Er geht ihr daher ebenso vorsichtig aus dem Wege, wie den Gretchen-Motiven: denn die Antipathie zwischen diesen beiden ist eine tiefbegründete und gegenseitige.

Die Liebe, als allgemein menschliche Gefühlsregung, weiß er schon besser zu packen; er kennt ihre Ursachen und Wirkungen, ihre Fehler und Schwächen sehr genau:

„Besonders lern die Weiber führen!
Es ist ihr ewig Weh und Ach

So tausendfach
Aus Einem Punkte zu kurieren!"

Darum wirft er sich auch auf das Liebes-Motiv (Nr. IV) wie der Geier auf eine Taube; er verdreht und verzerrt es auf alle möglichen Arten, und verspottet es mit teuflischer Lust. Jedoch kommt er nie über den ersten Anlauf (Motivglied I. b) hinaus; er packt die Liebe an ihrer ersten Wurzel und sucht sie im frühesten Keime zu ersticken, weil er ihrer vollen Entfaltung nicht zu folgen vermöchte! — Den Zusammenhang zwischen dem Liebes-Motiv und dem des Zweifels (Nr. I) hat er vortrefflich ausspioniert; er sucht die Zweifel zu verstärken, die Verwirrung zu erhöhen, denn:

„Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich dich schon unbedingt!"

Auch das Motiv des unbefriedigten Dranges, des rastlosen Strebens (Nr. II) kommt ihm sehr gelegen. Er steigert die Leidenschaftlichkeit, vermehrt die Unzufriedenheit, reizt zur Unersättlichkeit —

„Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutendheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis und Trank vor gier'gen Lippen schweben:
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn!"

Endlich stachelt er den Stolz auf (Nr. V) bis zum tollsten Übermut; er verlockt zu immer kühneren Wagnissen, treibt die Erkenntnis bis zum höchsten Frevel, und predigt den „alten Spruch seiner Muhme, der Schlange":

„Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum."

Mit solchen Werkzeugen und Mitteln ausgerüstet, kann es ihm, aller Berechnung nach, gar nicht fehlen, „den Geist von seinem Urquell abzuziehen". Triumphierend ruft er, schon in voller Gewißheit seines Sieges:

„Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehen!"

Nur Eins hat Mephisto dabei vergessen, oder vielmehr unterschätzt: Gretchens unverlöschlichen Eindruck, den unvertilgbaren Zauber ächter Liebe und Weiblichkeit. Er wird ihn zeitig genug zu seinem Schaden spüren!

Zunächst aber sehen wir Faust machtlos den unterirdischen Mächten verfallen, ein Spielball der tollsten Launen des Lügengeistes. Die Introdukion des dritten Satzes (Allegro vivace ironico), mit ihren spitzen Pizzicatos, ihrem höhnischen Gelächter und ihrer diabolischen Grazie (P. P. 174—177) dient zur prägnantesten Charakteristik des „Schalks".

„Bereitung braucht es nicht voran,
Beisammen sind wir: fanget an!"

Er steht, wie auf einen Zauberschlag (Becken) blitzähnlich erscheinend, schlagfertig vor uns:

„Im roten, golbverbrämten Kleide,
Das Mäntelchen von starrer Seide,
Die Hahnenfeder auf dem Hut —
— Um Faust die Grillen zu verjagen."

Und sofort beginnt er seine zersetzende Arbeit, indem er zu seinem ersten Angriff nicht etwa den schwächsten, sondern den stärksten Punkt wählt — die Liebe. Er knüpft unmittelbar an die heiligsten Empfindungen des vorigen Satzes an, verhöhnt und verzerrt sie aber fast bis zur Unkenntlichkeit. (P. 177—179.)

Beispiel XIII.



„Der Grasaff! Ist er weg?
Ich hab's ausführlich wohl vernommen,
Herr Doktor wurden da katechisiert,
Hoff', es soll Ihnen wohl bekommen!"

Hierauf nochmaliges thematisches Zurückgehen auf die höhnischen Einleitungstakte (P. 179—181) und dann sofort eine versuchsweise Allianz mit dem Motiv des Zweifels (P. 182).

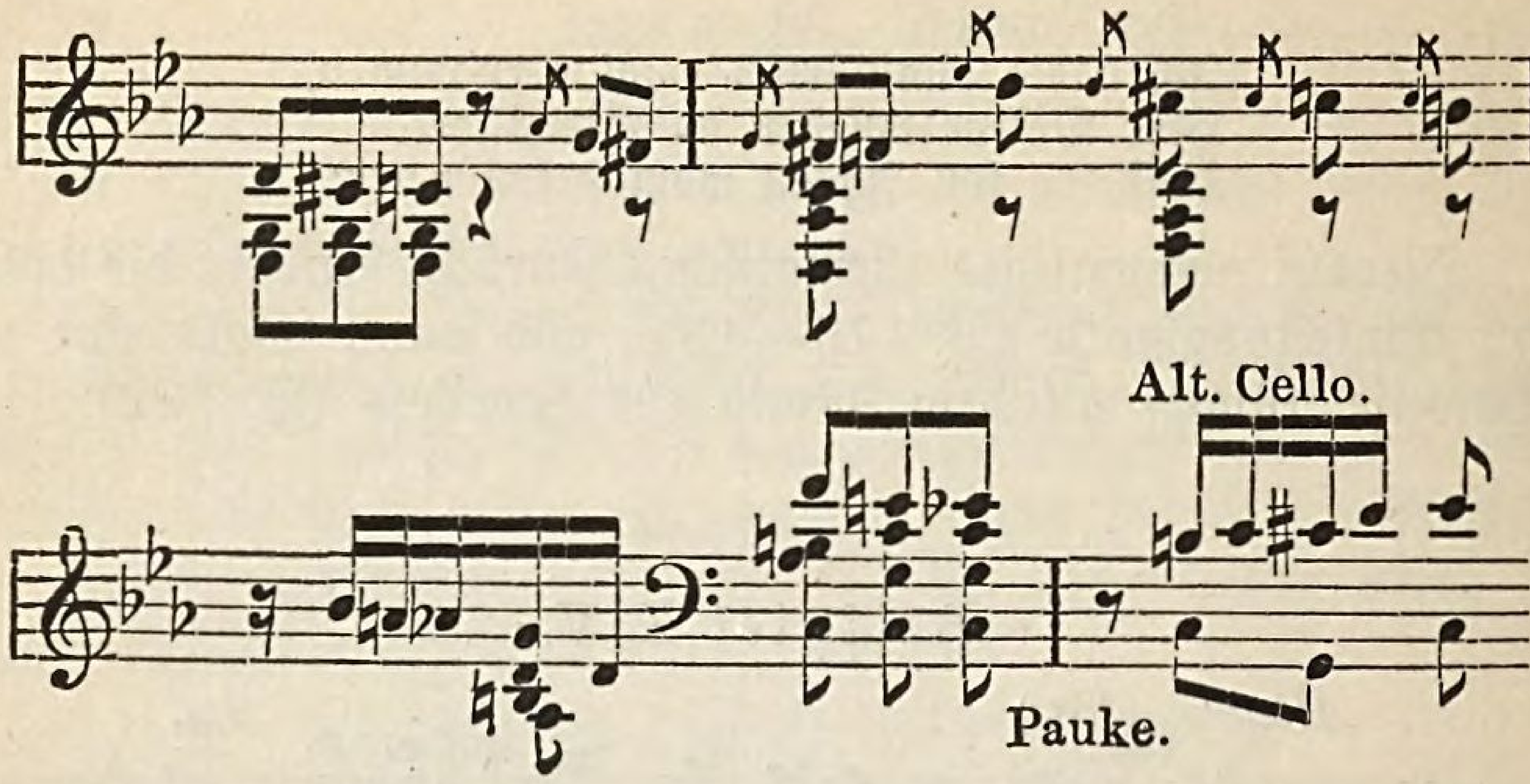
Beispiel XIV.



Nach diesen Präliminarien beginnt erst der eigentliche Scherzo-Satz, dessen erstes Hauptthema (P. 183—187) das kaustisch geschärfte zweite Faust-Motiv ist.

Beispiel XV.





Einen kurzen Zwischengedanken bildet hier Fausts Reminiszenz an seine Liebe. Es ist, als wenn er, aus tiefster Brust aufseufzend, nach verschwundenem Glück sich sehnte (P. 187, B. H) und nach längst Verlorenem zurückgreifen wollte.

Beispiel XVI.



Aber sogleich vertritt Mephisto ihm den Weg, und stachelt ihn auf zu neuen und höheren Wagnissen. (P. 189—200.) Es liegt in der Durcharbeitung und den Steigerungen dieses Scherzo-Satzes ein wahrhaft dämonisches Feuer; es ist ein unwiderstehlicher Zug und Drang darin, der alles vor sich niederwirft. Dabei ist das Orchestrale mit einer so virtuosen Brillanz behandelt, daß man diesen Satz, wie eigentlich den ganzen Mephisto, ein Konzertstück für großes Orchester nennen könnte. In formeller Hinsicht ist auf den interessanten Parallelismus mit der verwandten Gestaltung des ersten Satzes noch besonders aufmerksam zu machen. Dort (P. 13) wie hier ist das zweite Faust-Motiv das des Allegro-Satzes; selbst die schwungvolle Transition, welche dort (P. 22—23) zum Motiv III hinüberführt, ist hier

(P. 194) sehr gut wieder erkennbar und, trotz ihrer Metamorphose, nicht weniger wirksam*). Nur bildet sie hier bloß eine Episode des Hauptgedankens, der endlich seinerseits wieder (P. 201) zur Introduktion zurücklenkt, indem das travestierte Liebes-Motiv (Beispiel XIII) mit gesteigertem Ausdruck zum zweiten Male aufgenommen wird, woran sich die Parodie des ersten Faust-Motivs (Beispiel XIV) wiederum anschließt, diesmal aber gleichfalls mit verschärfter Ironie zugespitzt und noch kaustischer imprägniert. (P. 203—205.)

Noch aber ist die Spitze der satirischen Verhöhnung von Fausts Empfindungswelt nicht erreicht. Der Übermut gipfelt sich in dem nun folgenden „Fugato", wo Mephisto das Liebes-Motiv zu einem Fugenthema macht, das er in vollständiger vierstimmiger Durchführung mit so ernsthafter Miene und so regelrecht behandelt, als verstünde sich der Kontrapunkt bei Herzensangelegenheiten ganz von selbst! (P. 207—209).

Beispiel XVII.



Diese Idee, die Ironie hier förmlich zur Methode zu erheben, ist von schlagender Wirkung. Wir sehen Mephisto leibhaftig vor uns, wie er in der Maske des Professors, der

„Das Beste, was er wissen kann,
Den Buben doch nicht sagen darf,"

mit unübertrefflichem Humor dem Schüler das „Collegium

*) Der Klavierauszug (P. 50) weicht hier so stark von der Partitur ab, daß die Stelle im Arrangement kaum wieder zu erkennen ist. Abweichend von dem Verhältnis im ersten Satz, ist aber hier die Figuration in der Partitur weit fließender und brillanter.

logicum" so eindringlich liest, daß diesem „von alledem so dumm wird als, ging ihm ein Mühlrad im Kopf herum" —

„Encheiresin artis nennt's die Theorie,
Spottet ihrer selbst — und weiß nicht wie!" —

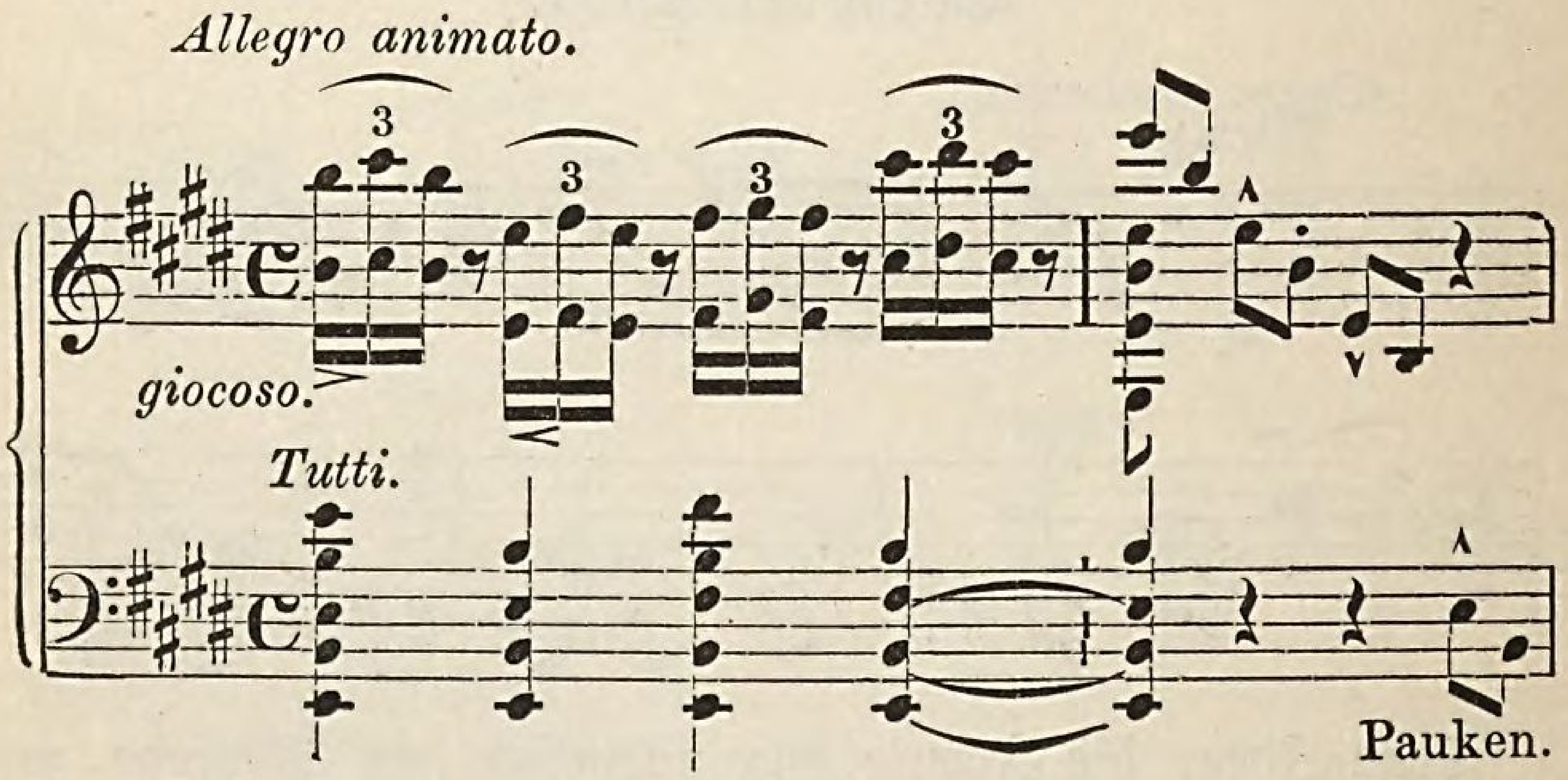
Doch bald genug ist der Lügengott

„Des trocknen Tones satt:
Muß wieder recht den Teufel spielen."

Und toller als vorher wirft er das Liebes-Motiv, wie einen Spielball, umher (P. 213—215), bis er es in ein „Scherzando" verwandelt hat, das er mit diabolischer Grazie handhabt. (P. 216 bis 217.)

Das Arsenal des Bösen ist damit aber noch keineswegs erschöpft. Das fünfte Faust-Motiv wurde bis jetzt noch nicht in seine höllischen Kreise gezogen: jetzt kommt auch dies an die Reihe. (P. 218—222.)

Beispiel XVIII.



„Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
Doch grün des Lebens goldner Baum!" — —

Das ganze Orchester bricht in den wildesten, zügellosesten Jubel aus: die Hölle feiert einen Festtag! — Da zuckt es wie ein Blitzstrahl nieder, — plötzliche Todtenstille. — (P. 225, B. Aa.) Alles lauscht; nur Mephisto will sich zornig erheben; auch er verstummt. Ein bodenloser Abgrund thut sich plötzlich auf, und ein gespenstischer Mahnruf, ein „Memento mori" erschallt, wie eine Botschaft des Jenseits aus dem Grabesdunkel.

(P. 226.)*) Nochmaliges Auflehnen Mephistos — nochmaliger Geisterruf, das schauerliche Echo eines fernen Requiem, mit seinem

„Quantus tremor est futurus!" —

Aber kaum ist der Ruf verhallt, so bäumt Mephisto sich auch mit frecher Stirn wieder empor, stampft zornig wild den Boden (P. 227, B. Bb), und weiter geht's im tollkühnen Jagen —

„Weiß nicht, was sie kochen und schaffen —
Vorbei, vorbei!" — (P. 229—241.)

Plötzlich stößt er auf ein neues, noch stärkeres Hindernis. (P. 242, B. Gg.) Der nächtliche Himmel wird blendend hell — die Wolken teilen sich — Gretchens schönes Bild erscheint!

„Mephisto, siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehn?
Ich muß bekennen, daß mir deucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht. —
Welch eine Wonne, welch ein Leiden!
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden." —

Die Wehmut und Reue, welche Faust plötzlich ergreift, ist in einem kurzen Gedanken (4 Takte Horn-Solo, B. Hh) ergreifend ausgedrückt. Aber noch ist es nicht Zeit zur Erlösung; Mephisto läßt seine Beute so leicht nicht fahren. Schon hat er Faust wieder gepackt und hinweg geschleppt —

„Staub soll er fressen, und mit Lust,
Wie meine Muhme, die berühmte Schlange."

Und aufs neue beginnt der zersetzende und vernichtende Prozeß der Negation. Wesentlich Neues kommt nicht mehr hinzu; das Frühere wird nur in teilweis neuen Kombinationen und Steigerungen wiederholt, musikalisch ausgedrückt: der Repetitionssatz beginnt. Nach einer Transposition vom Beispiel XIV

---

*) Der Effekt wird harmonisch durch den jähen Wechsel der Tonarten (H dur, C moll), instrumental durch die gestopften Hörner (in C) hervorgebracht, welche den Quartsext-Akkord (mit dem Liszt überhaupt so oft die größten Wirkungen hervorbringt) von C moll intonieren. Thematisch ist dieser Stimmungswechsel vermittelt durch ein rhapsodisches Einwerfen der Motiv-Metamorphose Nr. XV, sowie durch rhythmische Reminiszenzen des ersten Faust-Motivs. Als Episode ist diese Stelle parallel dem Geister-Motiv des ersten Satzes (P. 30—37) gegenüber zu stellen. Aber wie verschieden sind beide!

(P. 244) setzt das Allegro-Motiv Nr. XV wieder ein (P. 247), wird in seiner ganzen Breite abermals durchgeführt, geht diesmal jedoch sofort in eine Repetition vom Beispiel XVIII über (P. 260), welches mehreren geistreichen Variationen unterworfen wird, und endlich mit einschmeichelndem Pianissimo das Liebes-Motiv (Beispiel XIII) wieder packt, das (P. 269) jetzt mit einer Sicherheit und Siegesgewißheit gehandhabt wird, die uns an das graziöse Spiel einer Katze mit der gefangenen Maus gemahnt. Man höre nur die Sammetpfötchen in den Geigenpassagen (P. 270). Aber plötzlich zeigt der Tiger seine Krallen wieder. Mephisto bäumt sich wild triumphierend empor; er glaubt des Sieges nun endlich gewiß zu sein, und wirft die Maske ab:

Beispiel XIX.



„Her zu mir!" (P. 277.)

Ein satanischer Lärm bricht los, die ganze Hölle ist im Aufruhr (P. 280, B. Tt) und jauchzt: Triumph! — Zu früh! — Denn abermals ertönt „der gespenstige, bleiche Laut aus der Grabesewigkeit herüber", und gebietet dem höllischen Frevel: halt! (Diesmal schlagen die gestopften F-Hörner den Cis moll-Quartsext-Akkord an). Noch will Mephisto sich nicht für besiegt erklären. Er fordert den ewigen Rächer zum Kampfe heraus und läuft Sturm gegen den Himmel. (P. 285—288.) Umsonst! — Fausts Seele wird ihm nicht zu teil:

> „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
> Ist sich des rechten Weges wohl bewußt!"

Trotz aller Anstrengungen des Verderbers wird der höllische

Dunstkreis immer lichter und lichter. Vor den Strahlen der ewigen Gnade kann nichts bestehen; das „dreimal glühende Licht" versengt den Flüchtling der Hölle mit „heiliger Lohe". (P. 289—294.) Er löst sich in Nebel und Schatten auf und verschwindet allmählich, wie eine Kerze vor dem Sonnenlicht. Diese Stelle gehört zu den merkwürdigsten und genialsten der ganzen Symphonie. Während vorher (B. Ww) die Bässe in trotzigen Triolen abwärts stiegen, und zugleich die Oberstimmen himmelan stürmten, kehrt sich jetzt das Verhältnis plötzlich um; die Bässe werden ruhiger und schwellen (in den Fortschreitungen der verminderten Septimen es, ges, a, c, oder c, es, fis, as, c) allmählich empor, wie eine Wasserflut, während die Geigen und Holzbläser in einer eigentümlichen Skala (g, ges, e. es, des, c, b, a) sich ihnen entgegen bewegen und langsam getragen abwärts schweben. Es ist, als wenn Himmel und Erde sich vereinigen wollten; der Eindruck ist ein ähnlicher, als wenn zwei Nebelbilder sich gegeneinander verschieben, indem das eine zurückweichende immer schwächer und schwächer wird, während das andere mehr und mehr zum Durchbruch kommt.

Endlich ist das Ziel erreicht. Arpeggien, aus Harfen- und Flötentönen gemischt, ertönen; Gretchens Bild taucht auf, doch jetzt nur erst auf kurze Zeit, denn der Schleier des Jenseits ist noch nicht völlig gehoben. (P. 295)*). Schon nähern wir uns aber dem Allerheiligsten. Die Posaunen intonieren den majestätischen Anfang des Schlußchores, während die Bässe (P. 299) auf dem Orgelpunkt von C liegen und wie in heiligem Schauer erbeben und ausklingen — dann tiefes, erwartungsvolles Schweigen**). Die Orgel (die hier von imposanter Wirkung ist) fällt mit dem C dur-Akkord wieder ein, und der Männerchor beginnt

---

*) Der Komponist hat (Pag. 296—298) die Konzession gemacht, hier 10 Schlußtakte anzufügen, welche die Symphonie unmittelbar schließen können, wenn der Schlußchor weggelassen wird. Wir protestieren aber in seinem Interesse gegen die mögliche Weglassung dieses Chores, welche dem ganzen Werke den erhabenen Schlußgedanken rauben müßte. Zudem erscheint uns dieser Notschluß auch zu plötzlich und zu kurz.

**) Ich kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß ich diese durch eine lange Fermate (P. 300) markierte Generalpause lieber wegwünschte. Ich habe bei allen bisherigen Aufführungen die Erfahrung gemacht, daß das hierdurch hervorgerufene Schweigen, welches

unisono den erhabenen Schlußchor des zweiten Teiles (P. 301) im Andante mystico:

„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis,
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es gethan."

Da nimmt der feierliche Gang der Harmonieen eine plötzliche Wendung nach As dur, der Tonart Gretchens (P. 303), und der Solo-Tenor beginnt:

Beispiel XX.



---

nach der Absicht des Komponisten ein feierliches, erwartungsvolles sein soll, sich in ein peinliches verwandelte. Ich möchte allen Dirigenten vorschlagen, den Takt mit der Generalpause zu überspringen und nach den vier Soloschlägen der Pauke sofort die Orgel eintreten zu lassen.



Hier also erscheint Gretchen nochmals, und zwar zum letzten Male, aber nun nicht mehr als liebendes Weib, sondern als das erlösende Prinzip, nicht mehr als Individualität, sondern als das verklärte und verklärende „Ewig=Weibliche“. — Die Orgel schweigt, an ihrer Stelle nimmt die Harfe die Begleitung des Solo=Tenors auf, welcher in schönen Modulationen den Gedanken weiter ausführt, bis er ihn nach C dur zurückbringt. (P. 310.) Jetzt fällt die Orgel mit vollem Orchester wieder ein; Posaunen, Trompeten und Hörner schwingen sich in Dreiklangslagen mächtig empor, alles jubelt in himmlischer Begeisterung auf, wie ein Chor der Seligen, welche dem Herrn ihren Hymnus singen. Die Wirkung dieses einfachen, klaren C dur, im wohlbegründeten Gegensatz zu den gewagtesten Modulationen des wilden Mephistosatzes, ist geradezu überwältigend. Noch einmal weicht das Orchester nach dem As dur Gretchens aus (P. 313), worauf auch sofort die Orgel wieder schweigt, die Harfe an ihre Stelle tritt und der Solo=Tenor die Metamorphose Gretchens nochmals aufnimmt. Dann noch eine mächtige, himmelaufjauchzende Steigerung — das C dur tritt zum dritten Male auf (P. 325): wir sind am Ende. — Unter den himmlischen Heerscharen, welche anbetend den Thron des Ewigen umgeben, kniet der erlöste Faust.

Beispiel XXI.



Der Irrtum ist zur Wahrheit, die falsche Erkenntnis zur geläuterten, ewigen geworden:

„Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken!" —

— — —

Ich hätte noch manches hinzuzufügen, was ich aber unterdrücken will, weil vielen schon das, war hier geboten, zu viel sein dürfte. Das aber spreche ich am Schlusse aus innerster Überzeugung aus, und werde es allenthalben zu vertreten wissen: daß Beethovens letzten und größten Werken nichts würdiger und ebenbürtiger an die Seite zu stellen ist, als Liszts Faust-Symphonie: der Höhepunkt des bisherigen Lisztschen Künstlerschaffens, und unzweifelhaft das bedeutendste symphonische Werk unserer Zeit.

Drei Musikaufführungen unter Hans von Bülows Leitung in Karlsruhe.*)

(1873.)

I.

Großes Konzert zum Vorteil des Unterstützungsfonds

für Wittwen und Waisen der Mitglieder des Großherzogl. Hoforchesters.

Am 6. April.

Am 3. Oktober dieses Jahres werden 20 Jahre verflossen sein, seitdem aus unmittelbarer Entschließung des Großherzogs, und gefördert durch echt fürstliche Munifizenz und reiche Mittel, unter Leitung von Franz Liszt das große Musikfest in Karlsruhe seinen Anfang nahm, welches gegenüber den am Rheine bis dahin üblich gewesenen — und größtenteils auch heute noch in Übung gebliebenen — Musikfesten eine so isolierte

*) Als Seitenstück zu den Berichten über das Karlsruher Musikfest von 1853, mögen die folgenden Artikel hier eine Stelle finden. Sie bekunden den großen musikalischen Fortschritt, der innerhalb 20 Jahren gemacht worden ist, und wenn sie auch nicht ausschließlich von Liszt handeln, so betreffen sie doch seinen vorzüglichsten Schüler und Interpreten, welcher seinen Meister hier in einer gewählten Reihe von Werken vorführte.

Stellung einnahm, daß diese Thatsache allein schon hinreichen mußte, das Aufsehen zu rechtfertigen, welches jenes musikalische Ereignis damals erregte.

Zu dem konservativen Musiktreiben, das bis dahin vornehmlich in den süddeutschen Hauptstädten geherrscht hatte, zu den stabilen Musikfesten im niederrheinischen Städtebund, bildete dieses erste Karlsruher Musikfest durch seine unerhörten Neuerungen allerdings einen merkwürdigen Gegensatz. Hier stand kein Oratorium von Händel, keine der ersten Symphonieen von Beethoven, keine Konzert-Ouvertüre von Rietz und keine Fest-Kantate von Hiller auf dem Programm; hier gab es keinen Arienwettkampf berühmter Sängerinnen, keinen Männergesangfest-Jubel, ja nicht einmal ein Festessen mit endlosen Toasten — sondern es galt lediglich die Feststellung eines neuen künstlerischen Prinzips, es galt, zum erstenmal den Lebenden volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und nur den größten Meistern der Gegenwart eine Huldigung — durch Aufführung ihrer Werke — darzubringen.

Schumann, der damals noch in ganz Süddeutschland fast Unbekannte und gegenüber Mendelssohn gering Geschätzte; Berlioz, der völlig verpönte revolutionäre Franzose; Richard Wagner, der aus seinem Vaterlande, wie von allen Opernbühnen Verbannte; Liszt, der nach den üblichen Traditionen weder Komponist noch Dirigent, sondern nur Pianist war — erschienen mit ihren Werken auf dem Festprogramm; Beethovens Neunte Symphonie, die damals nur alle Jubeljahre einmal auftauchte und dann nur mit äußerster Anstrengung zur Aufführung — aber noch lange nicht zur Anerkennung — gebracht wurde, bildete den Mittelpunkt des Ganzen, und zwei junge Künstler, die eben erst ihre öffentliche Laufbahn begonnen hatten, ließen sich als Instrumental-Solisten hören: sie hießen Josef Joachim und Hans v. Bülow . . .

Als wir am 6. April dieses Jahres in das Großherzogl. Hoftheater traten und wieder denselben großen Konzertsaal auf der Bühne vor uns sahen, der im Oktober 1853 für jenes Musikfest eingerichtet worden war; als wir die Neunte Symphonie auf dem Programm sahen, und als nun auch Hans v. Bülow erschien, — da wurde die Erinnerung an jene Tage lebendiger als je in uns — und gewiß auch in anderen, welche jene Oktoberfeste einst mit gefeiert hatten.

Wie ist seitdem doch so vieles anders — und besser geworden! Freilich nicht ohne heiße Kämpfe, nicht ohne unablässiges Arbeiten und Ringen. Eine neue Generation ist seitdem herangewachsen, welche das als Erbteil mühelos empfangen hat, ja als selbstverständlich zu betrachten gewohnt ist, was damals von wenigen gegründet, von einer kleinen Minorität als recht und wahr erkannt, von der großen Mehrheit aber angezweifelt, bespöttelt oder ganz verworfen ward.

Die Kunstgeschichte hat ihre Merktage und Jubiläen, wie die Weltgeschichte. Sie treten weniger glänzend hervor, sie werden von den Mitlebenden oft kaum als solche bemerkt, im Zeitenlauf von vielen vergessen — aber sie gleichen den festen Signalen, welche als Observationspunkte für Landvermessungen, wie für Seefahrer unentbehrlich sind. Man muß immer wieder auf sie zurückvisieren — will man die Distanzen kennen lernen, die man durchlaufen hat.

Das Karlsruher Musikfest von 1853 ist keineswegs zufällig ein solcher Stationspunkt für die Gradmessung des musikalischen Fortschritts geworden. Denn die Organisation jenes Festes fällt in dieselbe Periode, in welcher der Großherzog von Baden Eduard Devrient zur Reform seines Hoftheaters berief; in welcher der Gedanke der Gründung der Karlsruher Kunstschule an höchster Stelle gefaßt war, und der allverehrte Landesfürst mit Errichtung monumentaler Gebäude das Zeichen zu jener außerordentlichen Entwickelung der Bauthätigkeit gab, welche seitdem seine Residenz fort und fort vergrößert und verschönert hat. Ein wohldurchdachter und erfolgreich durchgeführter Plan lag allem gleichmäßig zu Grunde; mit Hebung der geistigen Interessen ging die Förderung der materiellen Hand in Hand: Aufschwung und Fortschritt auf allen Gebieten war der Grundgedanke. Heute erkennen dies alle und genießen die Früchte dessen, was damals gesäet worden.

Auch die diesjährigen großen Musikaufführungen unter Hans v. Bülows Leitung — welche wiederum den ausgesprochenen Charakter eines Musikfestes trugen — sind das Ergebnis eines unmittelbaren Wunsches des Großherzogs, Höchstwelcher den nunmehr selbst zum Meister gewordenen, berühmtesten Schüler von Liszt und Wagner an die Spitze des Ganzen berief und dessen Programmvorschläge im vollen Umfange

genehmigte, sowie die zu erzielenden Einnahmen mit fürstlicher Großmut dem Pensionsfonds des Großherzogl. Hoftheaters und dem Bayreuther Wagner-Verein überwies.

Mit der Wahl Hans v. Bülows als Organisator des Unternehmens war wiederum ein künstlerisches Prinzip ausgesprochen, und zwar dasselbe, welches das Musikfest von 1853 ins Leben gerufen hatte. Eine solche Konsequenz, wenn sie an höchster Stelle ihren Ausdruck findet, ist von größtem Werte für die Bedeutung der ästhetischen Grundsätze und Zeitfragen, um deren Befestigung es hier sich handelt. Findet auch die musikalische Fortschrittsbewegung nicht entfernt mehr den heftigen und ungerechtfertigten Widerstand, wie vor 20 Jahren, ist namentlich die Wagner-Frage bereits siegreich entschieden, so gibt es doch noch genug heimliche und offene Gegner, welche die glücklich errungenen Resultate immer wieder anzuzweifeln, und im einzelnen das Terrain zurückzugewinnen suchen, das sie im großen und ganzen verloren. Daß Richard Wagner auf der Bühne der Gegenwart die Stellung einnimmt, die ihm kraft seines Genius gebührt, kann niemand mehr hindern. Aber die Konzertsäle sind ihm teilweise noch verschlossen; und was man ihm wohl oder übel endlich einräumen muß, verweigert man um so entschiedener seinen mitstrebenden Zeitgenossen, vor allen Franz Liszt und seiner Schule, auch Berlioz, der zwar außerhalb dieser Schule steht, aber als Vorläufer derselben einen wesentlichen Faktor bildet.

Indessen ist es bei den hier in Betracht kommenden ästhetischen Prinzipfragen nicht das Programm allein, welches den Ausschlag gibt. Mit den besten und edelsten Intentionen allein ist ein hohes Ziel nicht zu erreichen, wenn die Mittel — die geistigen sowohl, wie die materiellen und technischen — nicht ausreichend zu Gebote stehen. Auf die Ausführung eines musikalischen Programms ist daher nicht weniger Gewicht zu legen, und auch in diesem Sinne war in Hans v. Bülow der rechte Mann erwählt worden. Was er als Pianist in der Interpretation der Tonwerke aller Zeiten leistet; wie groß die Universalität ist, mit welcher er ebenso Bach und Mozart, wie Beethoven, Chopin, Schumann oder Liszt zur vollsten Geltung bringt, indem er den geistigen Gehalt ihrer Werke, den verschiedenen Künstler-Individualitäten entsprechend, durchdringt und

mit Meisterschaft reproduziert — ist gegenwärtig so allgemein anerkannt, daß weiteres hierüber zu sagen überflüssig wäre.

Aber dieselbe geistige Macht, dieselbe Universalität zeigt er auch als Dirigent, so zwar, daß man aussprechen kann, daß Hans v. Bülow auf dem Orchester ebenso meisterhaft „spielt", wie auf dem Pianoforte. Auch als Dirigent bewährt er sich als der berechtigte Nachfolger seiner Meister Wagner und Liszt, und — da beide nur noch sehr ausnahmsweise den Dirigentenstab führen — streng genommen als der einzige, welcher jetzt ihre Schule vollständig repräsentiert, und nicht in ängstlicher Nachahmung, sondern in freier Entwickelung als selbständiger Meister weiter führt. Nach der technischen Seite zeigt er als Dirigent dieselbe Virtuosität wie als Pianist, dieselbe rythmische Präzision und unfehlbare Sicherheit, denselben scharfen Blick, dem nichts entgeht, dieselbe Geistesfreiheit und Energie in der Darstellung — und dasselbe fabelhafte Gedächtnis. Denn er dirigiert ebenso alles auswendig, wie er alles ohne Noten spielt.

Sofort das erste Werk, das er im ersten Konzert uns vorführte, die Faust-Ouvertüre von Richard Wagner, zeigte Bülow als Dirigenten in seinem vollen Glanze. Ohne irgend einem andern Dirigenten damit zu nahe treten zu wollen, dürfen wir behaupten, daß wir diese eminente Tondichtung noch nie, außer von Wagner selbst, in solcher Vollkommenheit gehört haben. Die Plastik, mit welcher jede Phrase ausgearbeitet, die Klarheit, mit welcher jede Stimme geführt, die Feinheit, mit welcher jede Tonschattierung dem aufmerksamen Hörer zum vollen Bewußtsein gebracht wurde, war bewundernswert. Aber was nach der technischen Seite hin erreicht ward, war nicht der virtuose Selbstzweck, sondern diente nur als Mittel zum Zweck: der geistigen Wiedergeburt des Meisterwerkes selbst. Das Auf- und Niederwogen der Empfindung in diesem großartigen Stimmungsbild, das tiefe Versenken in das allgemein menschliche Leiden, dessen poetischer Repräsentant hier Faust ist, kann nur zum vollgültigen Ausdruck gelangen, wenn der Interpret seine musikalische Aufgabe auch poetisch erfaßt, indem er dem Tondichter nachempfindet, was ihn beim Schaffen selbst bewegte.

In dem hier vorliegenden Falle hat Hans v. Bülow mit ebenso großer Gründlichkeit als Überzeugungskraft jedem, der noch zweifeln könnte, auch litterarisch dokumentiert, daß er

der Auserwählte und Berufene sei. Vor 13 Jahren hat er, speziell über diese Faust-Ouvertüre, eine Brochüre veröffentlicht, auf welche wir alle die hinweisen können, welche ein eingehendes Verständnis des Wagnerschen Werkes anstreben. Bei der Lektüre dieser geistvollen Schrift lernen sie zugleich Hrn. v. Bülow als Dirigenten, als Musiker überhaupt, besser kennen und verstehen, als durch unseren Kommentar.

In dem zweiten Werk, welches uns vorgeführt wurde, zeigte sich Hans v. Bülow wiederum als Pianist in seiner vollen Bedeutung. Er spielte ein dreisätziges Klavierkonzert von Hans v. Bronsart (in Fis moll), ein Manuskriptwerk, welches überhaupt erst zum zweiten Male (das erste Mal im Gewandhaus zu Leipzig) zur Aufführung gelangte. Abgesehen davon, daß wohl kein anderer Pianist den Meister Bülow erreichen würde, zumal das Konzert einen Virtuosen ersten Ranges verlangt, — erschien die Leistungsfähigkeit des Interpreten dadurch noch erstaunlicher, daß er kaum erst den Dirigentenstab niedergelegt hatte, als er zum Pianoforte trat. Die Ermüdung des Armes und Handgelenkes, welche die mechanische Bewegung des Dirigierens stets mit sich bringt, würde es jedem anderen sehr schwer gemacht haben, unmittelbar darauf überhaupt nur Klavier zu spielen, wie viel weniger in so vollendeter Weise! Daß Hans v. Bülow hierzu die neue und noch völlig unbekannte Komposition eines reichbegabten Mitlebenden gewählt hatte, dient nicht weniger zu seiner Charakterisierung. Er versteht seine Mission; er ist sich klar bewußt, daß es die Pflicht eines Künstlers von seiner Potenz ist, für bedeutende Werke — sie seien alt oder neu, bekannt oder nicht — Bahn zu brechen, sie in die Öffentlichkeit einzuführen, sie den Zeitgenossen zum Verständnis zu bringen. Wie wir ihm in diesem Sinne schon eine Reihe interessanter Ausgrabungen von Kompositionen älterer Meister zu danken haben, an die niemand mehr gedacht hatte, am wenigsten in dem Sinne, sie konzertfähig zu machen, so sind auch die Komponisten der Gegenwart ihm zu Dank verpflichtet, da er ihre Namen und Werke, sobald sie ihm bedeutend genug erschienen, sofort in seine Konzertprogramme einführte. Wir nennen Brahms, Raff, Rheinberger, denen nunmehr auch Hans v. Bronsart sich angereiht hat.

Das Klavierkonzert dieses talentreichen Schülers von Fr.

Liszt — welcher als Pianist und Dirigent ebenso, wie als Komponist, die Schule seines Meisters auf das würdigste repräsentiert und jetzt bekanntlich Intendant des Königl. Hoftheaters zu Hannover ist — zählen wir zu den interessantesten Konzertstücken, die in neuerer Zeit erschienen. Von einem Schüler Liszts war zu erwarten, daß er auf der Höhe der Klaviertechnik stand, die sein Meister geschaffen hat; aber auch der geistige Inhalt dieses Werkes ist ein ungewöhnlicher und — was noch mehr sagen will — eigenartiger. Es ist eine bedeutende, nach selbständiger Gestaltung strebende Künstler-Individualität, die uns hier entgegentritt, nobel im Gedankengang, zart in der Empfindung, elegant in der Ausarbeitung. Der erste Satz ist der am tiefsten angelegte, meisterhaft in der thematischen Arbeit, breit in der Form; der zweite, langsame Satz ist von fesselnder Innigkeit und Zartheit; der dritte, in Tarantellenform, der brillanteste. Die Konzeption ist nahezu eine symphonische, das Orchester tritt fast gleichberechtigt mit dem Klavier auf, beide wetteifern in einem instrumentalen Dialog, und die glänzende Orchestration verleiht dem Ganzen ein erhöhtes Relief.

Der Komponist war anwesend. Den meisten Hörern war dieser Umstand unbekannt, sonst würde es sicher an Hervorrufen vom Schöpfer dieses wertvollen Werkes so wenig gefehlt haben, wie an dem Hervorrufen des Interpreten, welcher mit dieser Leistung seinen vielen Siegen als Pianist einen neuen hinzugefügt hat.

Die dritte Nummer des Programms brachte uns „drei Orchesterstücke von Hans v. Bülow“ — wir lernten somit hier den vielseitigen Künstler zugleich als Komponisten kennen. Daß er auch als solcher Farbe bekennt, d. h. die Schule, der er seine volle künstlerische Ausbildung verdankt, nicht verleugnet, sondern bewußtvoll vertritt, war zu erwarten; interessant ist aber der selbständige Weg, den er dabei verfolgt.

Bei einer in sich so fest gegründeten, logisch klaren und sicher vorwärts schreitenden Künstlernatur ist es fast selbstverständlich, daß von unfreier Nachbildung eines bestimmten Musters nicht die Rede sein kann. Es ist nur die Richtung im großen und ganzen, die wir wieder erkennen; die Erfindung aber ist eigenartig und charakteristisch für die Künstlerindividualität. Die Motive sind nobel, die Durcharbeitung ist fließend und den melodischen

Faden kunstvoll weiter spinnend; die Beherrschung aller orchestralen Mittel ist eine vollständige und doch maßvolle, die thematische und polyphone Arbeit musterhaft. In jedem Satz erkennt man den feinen und universell gebildeten Musiker.

Die beiden ersten Stücke, Notturno und Funerale, gehören zu einer Folge von „Vier Charakterstücken" (Op. 23), welche erst kürzlich erschienen und Hans v. Bronsart zugeeignet ist. Es sind charakteristische Tonbilder, welche ursprünglich zu Shakespeares „Julius Cäsar" entworfen wurden, aber Wert und Bedeutung von sogenannten Entreakts-Musik so weit übertragen, daß sie, als Zwischenmusik einer Aufführung des Dramas eingereiht, zu keiner angemessenen Würdigung kommen können, weshalb der Komponist zur Vermeidung von Mißverständnissen sie nur allgemein als Charakterstücke bezeichnete. Das zart instrumentierte Notturno ist von großer Noblesse und Innigkeit der Empfindung, das Funerale mit seinem tiefen und edlen Schmerz sagt uns sofort, daß hier die Totenfeier eines erhabenen Helden begangen wird. Der sich daran schließende „Kriegerische Marsch", gleichfalls zu „Julius Cäsar", ist seinem Zweck entsprechend von ganz anderem Charakter, breit und pompös in der Anlage (mit zwei Trios und einer großen Coda), brillant in der Instrumentation, melodisch ansprechend, harmonisch und rhythmisch interessant. Dieser Marsch wird seine Wirkung nirgends verfehlen und kann zur Aufführung bei festlichen Gelegenheiten besonders empfohlen werden. Wir konstatieren aber, daß nicht nur dieser, sondern auch die beiden Charakterstücke — von denen wir dem Funerale noch den Vorzug vor dem Notturno geben — sich einer sehr warmen und für den Komponisten ehrenvollen Aufnahme von seiten des Publikums zu erfreuen hatten.

Den zweiten Teil des Konzertes bildete die Aufführung der Neunten Symphonie, auf die wir in hohem Grade gespannt waren. Ist schon die technisch-musikalische Einstudierung und Direktion dieses Werkes unter allen Umständen ein sicherer Probierstein für die Befähigung eines Dirigenten, so treten hier noch höhere Fragen ästhetischer Natur hinzu, aus deren verschiedener Lösung man klar erkennen kann, wes Geistes Kind der Dirigent ist. Mit Beethoven begann eine neue Zeit für die musikalische Kunst, und nur wer Beethoven ganz erfaßt, hat

auch das volle Verständnis für das, was nach ihm gekommen, ja, man darf behaupten, daß nur noch das, was auf dem von ihm Geschaffenen sich aufbaut, jetzt Lebensfähigkeit besitzt.

Beethoven hat uns zuerst klar gemacht, daß die Instrumentalmusik keine objektive, auf einseitiger Formschönheit beruhende, sondern eine subjektive, dem warmfühlenden und großdenkenden Menschenherzen entquellende Kunst ist, welcher die Form nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel ist. Indem somit das Charakteristische und Erhabene in der Kunst sein großes Ziel war, steigerte er die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik in einer vor ihm nicht geahnten Weise und zeigte allen Nachfolgenden den Weg, den sie einzuschlagen hatten. Es ist die Bahn, die Berlioz, Schumann, Liszt und Wagner, jeder in seiner Weise, betreten hat. Sobald man dies erkannt hatte, teilte sich die musikalische Welt in zwei Lager, die sich oppositionell gegenüberstehen; der Kampf, der mit Beethovens Werken der letzten Periode vor 50 Jahren begann, ist noch heute nicht zu Ende. Im Gegenteil, er entbrennt immer wieder aufs neue und berührt jetzt alle musikalischen Fragen: die der Erscheinungsform, der Ausdrucksmittel und des Vortrags.

Hier, wie in so vielem andern, hat Richard Wagner das entscheidende und erlösende Wort gesprochen. Wie keiner mehr, als er, Beethoven durchdrang und erkannte, so hat auch keiner kühner und vollständiger als er die Konsequenzen daraus gezogen. Er zeigte, daß man hier nicht auf halbem Wege stehen bleiben kann, daß man Beethoven nicht nur „bis zu einem gewissen Punkte", etwa bis zu einem willkürlich gewählten Werke, oder mit gewissen klassischen Reserven anerkennen darf, sondern daß man den Mut der vollen Überzeugung haben und danach auch handeln muß. Wir verdanken Richard Wagner eine seiner wertvollsten Abhandlungen über Beethoven, worin er aus den Werken dieses Genius eine neue Ästhetik der Tonkunst entwickelte, die auch für das Verständnis aller übrigen Meister der Tonkunst, bis auf Wagner selbst, von folgenreichem Einfluß ist.

In engster Verbindung damit steht die Untersuchung nach dem musikalischen Vortrag dieser Werke; aus einer ursprünglich praktischen Frage hat sie Wagner zu einer ästhetischen erhoben. Es ist klar, daß nur der eine Dichtung vollkommen zum Verständnis bringen kann, der sie selbst auch vollkommen versteht — und bei der Tonsprache ist dies nicht anders, wie bei jedem

poetischen Werke. Deshalb ist vor allem bei der Interpretation Beethovens der Grad der Intelligenz zu erkennen; wie ein Musiker Beethoven versteht, wird er auch alles übrige erfassen.

Die Direktion der Neunten Symphonie durch Hans v. Bülow hat uns dies durch die That gezeigt. Er erfaßt Beethoven im innersten Kern, er geht seinem erhabenen Gedankengange pietätvoll nach und entwickelt den Vortrag des Werkes aus der einheitlichen Idee des Ganzen — über welche, beiläufig bemerkt, viele Ästhetiker auch noch sehr im unklaren sind, da nicht wenige die 3 Instrumentalsätze von dem Vokalsatz scheiden und letzterem die innere Berechtigung absprechen wollen, während doch dieser gerade das erhabene Ziel ist, auf welches die vorhergehenden Sätze vorbereiten und hinweisen!

Das durchdringende Verständnis von Beethovens Tonsprache zeigte Hans v. Bülow nicht nur in der Auffassung im großen und ganzen, sondern bis ins einzelnste. Hat schon die allgemeine Tempofrage der großen Hauptsätze, je nach dem Standpunkt des interpretierenden Dirigenten, sehr verschiedene Lösungen gefunden — indem z. B. von der Mendelssohnschen Schule der erste und dritte Satz stets zu schnell genommen werden —, so verlangt die Wagnersche Schule mit vollem Recht innerhalb der einzelnen Sätze noch bedeutende Tempomodifikationen, Freiheiten und Feinheiten eines nicht nur elastischen, sondern deklamatorischen Vortrags, die für eine banale Auffassung natürlich vollständig verloren gehen, weil deren innere Notwendigkeit jedem unverständlich sein muß, der das ganze Werk nur rein äußerlich erfaßt. Und gerade nach dieser Seite bot uns Hans v. Bülow entzückende Details, einige sogar von überraschender Neuheit, von deren logischer Berechtigung man aber sofort im weitern Verlaufe des Vortrags überzeugt wurde. Das Bewundernswerteste leistete er nach dieser Hinsicht namentlich im schwierigsten Teile, dem Schlußsatz mit Chor.

Daß bei einer so souveränen Beherrschung der Idee des Ganzen auch die technische Ausführung bis ins einzelnste eine musterhafte war, ist die natürliche Konsequenz davon. Der dirigierende Meister wurde aber auch in jeder Hinsicht auf glänzende Weise unterstützt. Die Leistungen der Großherzogl. Hofkapelle waren bewundernswert: jeder einzelne ging mit einem Verständnis, einem Wetteifer und einer technischen Virtuosität in

die Intentionen des Dirigenten ein, daß hieraus eine so vollkommene Aufführung resultierte, wie wir — mit Ausnahme der großartigen Aufführung unter Richard Wagners Leitung bei dem Bayreuther Fest — noch keine andere gehört haben. Auch den Chören — bestehend aus dem Philharmonischen Verein, dem Großherzogl. Hoftheater-Chor und mehreren Dilettanten — gebührt die vollste Anerkennung ihrer trefflichen Leistungen; ebenso waren die Soli durch die Damen Schneider und Walter, die HH. Bohlig (aus Köln) und Hauser gut besetzt.

Der Eindruck der Aufführung war ein gewaltiger, und der stürmische Beifall, welcher dem Dirigenten wie allen Mitwirkenden nach jedem Satz gespendet wurde, bekundete zur Genüge die hinreißende Wirkung auf das enthusiastisch erregte Publikum, welches seinen Dank am Schluß in wiederholtem Hervorruf Hans v. Bülows kundgab.

II.

Die Legende der heiligen Elisabeth.

Oratorium von Franz Liszt. Dichtung von Otto Roquette.

Zum Vorteil des Bayreuther Wagner-Vereins.

Am 8. April.

Auf das erste von Hans v. Bülow dirigierte Konzert folgte fast unmittelbar — nur ein Tag lag dazwischen — das zweite, welches eine noch größere Aufgabe sich gestellt hatte. Denn während in dem vorhergehenden das Hauptwerk den Ausführenden nicht unbekannt gewesen, mithin von ihnen nur (aber sehr gründlich) neu studiert worden war, und die übrigen Stücke der Mitwirkung von Chören und Solosängern nicht bedurften — lag in dem zweiten Konzert ein völlig unbekanntes und noch schwierigeres Werk für Soli, Chöre und Orchester zur Aufführung vor, dessen Stil zugleich ein neuer und durchaus eigenartiger war. Wenn man dies erwägt, und anderseits die außerordentlich kurze Zeit bedenkt, welche Hans v. Bülow zum Einstudieren zu Gebote stand, so erscheint das von ihm, allerdings unter thätigster und tüchtigster Teilnahme aller Mitwirkenden, Geleistete

in der That erstaunenswert. Es haben Hrn. v. Bülow für alle Proben beider Konzerte im ganzen nur 14 Tage zur Disposition gestanden — da er in der Zwischenzeit noch ein großes Orchesterkonzert in Amsterdam leitete und an einer musikalischen Soiree in Straßburg sich beteiligte — eine Riesenaufgabe, der nur ein Künstler von der geistigen Potenz Bülows gewachsen sein konnte. Mit einem solchen Feldherrn an der Spitze darf freilich ein gut organisierter Vokal- und Instrumentalkörper — und als solchen haben die Karlsruher Künstler und Dilettanten sich im vollen Maße bewährt — das Schwierigste wagen.

Die Bekanntschaft mit Liszts Oratorium einem völlig neuen Kreise zu vermitteln, — denn in Süddeutschland ist das Werk nur erst in München aufgeführt worden — ist ebenfalls ein nicht zu unterschätzendes Verdienst. Liszts Werke haben das unverdiente Schicksal, sich nur langsam Bahn zu brechen; die nähere Untersuchung der Gründe dafür würde uns hier zu weit führen. Sie liegen keineswegs in der Sache selbst, sondern einesteils in dem Vorurteil des Publikums gegen alles Neue und Originelle, und andernteils in der Scheu der meisten Dirigenten, Kraft und Mühe an ein Werk zu setzen, dessen Erfolg nicht von vornherein garantiert ist. Neue Bahnen in der Kunst zu wandeln, ist bekanntlich nur dem Genie gegeben; dessen Mission klar zu erkennen und ihm vertrauensvoll nachzufolgen, verlangt aber eine Einsicht und Energie, die auch nicht jedermann gegeben ist. Zudem sind die Lisztschen Werke schwieriger auszuführen als viele andere, verlangen besondere Sorgfalt in der Ausführung, und einen Dirigenten, welcher seine Aufgabe mit Sympathie löst. Unter diesen Umständen erscheint es bequemer und lohnender, Oratorien längst anerkannter und verstorbener Meister aufzuführen, oder, wenn man wirklich einem Lebenden die Ehre der Berücksichtigung angedeihen läßt, weniger riskierte Werke zu wählen.

Mit der Heiligen Elisabeth betrat nun Liszt in der That neue Bahnen. Und zwar in mehr als einer Hinsicht. Das Werk bezeichnet zunächst in seinem künstlerischen Entwickelungsgang eine ganz bestimmte neue Phase; mit ihm begann er die dritte Periode seines Schaffens. Die erste Periode umfaßt sein Wirken als Reformator des Pianofortes. An dieser Mission zweifeln heute selbst seine ehemals erbittertsten Gegner nicht mehr;

denn wenn sie dieselbe auch nicht offen anerkennen mögen, so profitieren sie doch sämtlich von deren Errungenschaften. Es gibt gegenwärtig kaum noch einen Pianisten ersten Ranges, welcher keine Lisztschen Kompositionen auf seinem Repertoire hätte, und keinen irgend bedeutenden Klavierkomponisten, welcher sich die Reform des Klaviersatzes, die wir Liszt verdanken, nicht zu nutze macht.

Die zweite Schaffensperiode Liszts ist die seiner Orchesterkompositionen, insbesondere der symphonischen Dichtungen und Symphonieen (in den 50er Jahren). Hier vertrat er ein ganz neues Prinzip, sowohl in der Formfrage, als in der Stoffwahl — eine kühne Neuerung, welche sofort die heftigste Opposition hervorrief, wodurch die schnelle Ausbreitung dieser farbenreichen, poetisch-musikalischen Tonbilder wesentlich erschwert ward. Die Frage der „symphonischen Dichtungen“ ist noch heute nicht völlig gelöst. — Einzelne unter ihnen haben aber in den Konzertsälen sehr günstige Aufnahme gefunden, und es wird noch einige Zeit vergehen, bis man die Ausbreitung der Lisztschen Programmmusik allgemein acceptiert. Aber diese Zeit wird und muß kommen aus äußeren, wie aus inneren Gründen.

Unterdessen war Liszt schon wieder weiter geschritten — auf das Gebiet der Kirchenmusik. Die „Graner Festmesse“ machte den Anfang; das darauf folgende große Werk war die „Heilige Elisabeth“, die zuerst in Pest und Eisenach — an der Wiege und am Leidensort der Heiligen — zur Aufführung kam (1865), und in Österreich und Norddeutschland eine schnelle und günstige, an mehreren Orten eine bleibende Aufnahme fand.

Die Komposition der „Heiligen Elisabeth“ zeigt dasselbe Reformstreben auf dem Gebiete des Oratoriums, wie die symphonischen Dichtungen auf dem der Orchesterwerke, nur, dem verschiedenen Zweck entsprechend, in anderer Weise. So wenig die Wagnerschen Werke Opern im hergebrachten Sinne sind, so wenig ist die „Heilige Elisabeth“ ein Oratorium alten Stils. Es ist eine Legende in epischer Form, deren einzelne Episoden aber durchaus dramatischen Charakter haben. — Schon Schumann hat in „Paradies und Peri“ und in seinen Balladen auf dasselbe Ziel hingearbeitet; aber einesteils hat er die Formfrage nicht vollständig zu gunsten der dramatischen Anlage gelöst — (denn der „Erzähler“, der sich aus dem Recitativ entwickelt, ist ihm ge-

blieben) — und anderenteils bewegte er sich auf durchaus weltlichem Gebiet, während der schwierigere Teil der Aufgabe in den religiösen Stoffen zu suchen war. Was die Legende der Heiligen für die geistliche Musik, ist der Mythos der Heroen für die weltliche; wie letzteren Richard Wagner in die Oper einführte, um diese zu reformieren, so wählte Liszt die erstere, um dem Oratorium neues Leben und neue Gestaltung zu geben.

Eine weitere geistige Verwandtschaft beider Tondichter erkennen wir in der Art der musikalischen Behandlung ihrer Aufgaben. Bekanntlich hat Richard Wagner das neue Prinzip, jeden Hauptmoment seiner Dramen durch ein bestimmtes musikalisches Motiv zu zeichnen, welches im Verlauf der dramatischen Entwicklung in den verschiedensten Gestaltungen, den wechselnden Situationen entsprechend, wiederkehrt, zuerst im „Lohengrin" angewendet, und in „Tristan", in den „Meistersingern" und im „Nibelungenring" mit größter Konsequenz durchgeführt. Franz Liszt hat nun den gleichen Grundgedanken hier zum ersten Male auf das „geistliche Drama" übertragen (wie man sein Oratorium bezeichnen darf) und mit einer Meisterschaft durchgeführt, die man beim erstmaligen Hören kaum wird genügend würdigen können.

Das die Heldin des musikalischen Dramas repräsentierende Motiv nimmt hier natürlich die erste Stelle ein. Es tritt sofort mit dem ersten Takte der Orchestereinleitung als anmutvolles Bild des lächelnden Kindes uns entgegen und begleitet — in den kunstvollsten Wandelungen — die Heilige bis zu ihrem letzten Atemzug. Der Meister hat zu dieser rührenden Melodie eine Antiphona in festo S. Elisabeth — „quasi stella matutina" — benutzt. Ist schon dieser Gedanke ein poetischer, so fesselt die Art seiner thematischen Behandlung vor allem den Musiker; eine höhere Einheit wird hierdurch erzielt, die auf jeden, mehr oder weniger bewußtvoll, harmonisch in der Stimmung wirkt. Aber Elisabeth wird noch durch ein zweites Motiv charakterisiert, und zwar durch ein im ungarischen Nationalcharakter gezeichnetes; denn sie ist eine magyarische Königstochter. Auch dieses Motiv erlebt sehr charakteristische Wandelungen im Verlauf des Dramas; es tritt sofort mit der Begrüßung des ungarischen Magnaten auf, welcher das Kind Elisabeth zu seiner neuen Heimat in Thü-

ringen geleitet hat, und folgt der Heiligen bis zur ewigen Ruhestätte.

Landgraf Ludwig wird durch kein eignes musikalisches Motiv gekennzeichnet. Auch diese Charakteristik ist ein feiner Zug des Tondichters, denn die Stellung, die der Landgraf Elisabeth gegenüber einnimmt, ist eine unbedeutende, fast passive. Nur einmal hebt ihn die Begeisterung hoch empor und läßt ihn eine große That beschließen, — und sofort tritt auch ein Motiv ihm zur Seite, das aber nicht individuell sein eigen ist, sondern nur diese eine Handlung begleitet und sich weiter entfaltet, sobald viele daran teilnehmen. Es ist die gregorianische Intonation, welche Liszt selbst als „ein tonisches Symbol des Kreuzes" bezeichnet hat. Bei dem Ausruf des Landgrafen: „Ein Wunder hat der Herr gethan!" — erscheint es zum ersten Male, gleichsam als die Mahnung: „In Hoc Salus" — und begleitet den Zug der Kreuzritter ins heilige Land; für das ganze dritte Bild wird es zum thematischen Fundament. Der Tondichter hat hier durch eine geistvolle musikalische Motivierung ergänzt, was dem Textdichter (Otto Roquette) entgangen war: der innere Beweggrund zum Kreuzzug Ludwigs ins heilige Land ist im Rosenwunder zu suchen, durch welches Elisabeth zum ersten Male dem Gatten als eine Heilige erscheint, der er durch eine fromme That sich würdiger machen will. „Somit wird der Kreuzzug selbst das Werk der heil. Elisabeth," — sagt Hans v. Bülow in seiner Analyse des Lisztschen Werkes, „der Anlaß ihres künftigen Leidens und der himmlischen Palme, die sie durch dasselbe erringt; der Hörer empfängt den Eindruck jener geschlossenen dramatischen Einheit, welche das Kennzeichen der neuen Form des Oratoriums werden wird." Damit ward zugleich die thematische Verbindung zwischen der zweiten und dritten Abteilung hergestellt, welch letztere sonst nur als eine nicht organisch eingeführte Episode erscheinen würde.

Die Einteilung des Ganzen ist überhaupt eine vortreffliche, ebenso klare als sachgemäße. Der erste Hauptteil bringt Szenen aus der Jugendzeit und dem Leben der Landgräfin an der Seite ihres Gatten; der zweite Hauptteil schildert die Leiden und den Tod der Heiligen. Jeder zerfällt in 3 Unterabteilungen folgenden Inhalts: I. 1) Ankunft des Kindes Elisabeth in seiner neuen Heimat, der Wartburg; 2) Landgraf Ludwig und das

Rosenwunder, durch welches Elisabeth zugleich als Gattin und Mutter der Armen charakterisiert wird; 3) Auszug Landgraf Ludwigs mit den Kreuzrittern zum hl. Grabe; als eine Folge des Vorhergehenden und Ursache aller über Elisabeth hereinbrechenden Leiden. II. 1) Elisabeths Verbannung nach dem Tode ihres Gatten durch die Landgräfin Sophie; 2) Elisabeths Werke der Barmherzigkeit, ihr seliger Tod in Armut und Elend, und ihre Verklärung; 3) feierliche Bestattung und Heiligsprechung Elisabeths, als symphonischer und kirchlicher Epilog, ein Gegenstück zu dem instrumentalen Prolog, welcher das ganze Werk eröffnet.

Nach dem, was wir über den reformatorischen Charakter des ganzen Werkes im allgemeinen gesagt haben, ist es fast selbstverständlich, daß auch die Ausführung im einzelnen als eine die künstlerischen Grundsätze der neudeutschen Schule mustergültig vertretende sich erweist. Von Arien im alten Wortsinn — mit beliebigen Wortwiederholungen und mit oder ohne Koloratur — konnte hier ebensowenig die Rede sein, als von sogenannten trockenen (sic) Recitativen und stilverwandten Lückenbüßern. Sobald eine Individualität in den Vordergrund tritt, um das Wort zu ergreifen, geschieht es entweder in unmittelbarer Verbindung mit einer Handlung, oder in subjekter Anknüpfung an eine solche; die Form ist stets die des deklamatorischen Arioso. Überall gewahren wir das Walten eines echt dramatischen Geistes, welcher die Gestalten beseelt, und die Handlung nicht im Reflex der Erzählung oder Betrachtung eines Unbeteiligten, sondern lebendig und eindringlich uns vor Augen führt.

Den Chören wurde vom Komponisten eine große und äußerst wirksame Rolle zugeteilt, doch stehen auch sie keineswegs außerhalb der Handlung, sondern greifen unmittelbar in dieselbe ein. Nur im Epilog nehmen sie, der Aufgabe eines solchen entsprechend, eine betrachtende Richtung, womit zugleich der kirchliche Charakter des Oratoriums entschieden betont wird.

Dem Orchester ist das volle Recht gewahrt, welches ihm, kraft der instrumentalen Errungenschaften der Neuzeit, gebührt. Ebenso charakteristisch als glänzend in den Instrumentationen, zeigt es ein individuelles Leben, begleitet, erläutert und ergänzt durch seine farbenreiche Ausführung jedes Bild und tritt in geeigneten Momenten allein in den Vordergrund, um selbständig

das Wort zu ergreifen. Der Tondichter hat vier solche Instrumentalbilder geschaffen: zunächst den Instrumentalprolog, eine kunstvoll gefügte, breit angelegte Orchestereinleitung, welche uns sofort ein liebliches Charakterbild Elisabeths entfaltet, dessen einzelne Züge wir im Verlauf der Legende erst vollkommen verstehen und würdigen lernen; ferner den brillanten Marsch der Kreuzritter am Schluß des ersten Teils, ein glänzendes Instrumentalstück, welches im Hauptsatz die Begeisterung, im Mittelsatz die treue Hingebung der Gottesstreiter charakteristisch schildert. Während, wie schon erwähnt, die gregorianische Intonation in rhythmischer Verkürzung das Hauptmotiv bildet, ist das Seitenthema nach einem alten Pilgerlied aus der Zeit der Kreuzzüge geformt. Das dritte Instrumentalstück ist das Orchesternachspiel „der Sturm", am Schluß des vierten Bildes; es ist das gewaltigste und charakteristischte Instrumentalgewitter, das wir kennen; in ihm wüten (wie Hans v. Bülow treffend bemerkt) zugleich die entfesselten Mächte der Natur und der menschlichen Leidenschaften. Das vierte Stück ist das Orchester-Interludium, welches die kirchliche Bestattung Elisabeths eröffnet, eine ergreifende Trauermusik in feierlichem und zugleich pompösem Stil. Hier entfaltet der Tondichter seine ganze thematische Kunst, indem er sämtliche Hauptmotive der vorhergehenden Situationen in dieses instrumentale Schlußbild verwebt. Jedes der vier Instrumentalstücke eignet sich vortrefflich zur Separataufführung in einem Konzert; vor allem empfiehlt sich hierzu der Marsch der Kreuzritter und das Interludium.

Die Chöre sind ohne Ausnahme von ausgezeichneter Wirkung, so mannigfaltig im Charakter, so melodisch und effektvoll, daß sie, bei erstmaligem Hören des Werkes, in der Teilnahme des Publikums sicher allenthalben die erste Stelle einnehmen werden. Der jubelnde Empfangschor und der reizend frische Kinderchor im ersten Bild; der glorienhaft sich ausbreitende Chor im zweiten Bild, welcher das Rosenwunder preist und mit dem Zwiegesang des Landgrafen und Elisabeths sich zu einem prachtvollen Ensemble verbindet; der frische Chor der Kreuzritter, mit welchem der Marsch wirksam verwebt ist; der tief ergreifende Chor der Armen und der sphärenhafte Engelchor; endlich der sich prächtig aufbauende Kirchenchor am Schluß —

sind durchweg Schöpfungen von ebenso großer Mannigfaltigkeit, als Schönheit der Erfindung.

Diesen glänzenden Instrumental- und Chorwirkungen gegenüber haben die Solonummern keinen leichten Stand. Sie treten auch im ersten, dritten und sechsten Bilde gegen die Chöre entschieden zurück; jedoch ist dies durch die entsprechenden Situationen so sehr bedingt, daß man unmittelbar fühlt, wie der Komponist hier intentioniert hat, daß die Massen in den Vordergrund treten sollen, um die Stimme des ganzen Volkes zur gewichtigen Geltung zu bringen, — ein charakteristischer Vorzug, den das Oratorium gegenüber der Oper hat. Dagegen tritt im vierten Bilde der Chor ganz von der Szene ab, denn hier ist die ergreifend gezeichnete Situation eine vollständig dramatische; sie bringt den tragischen Konflikt, zu dem das Orchester allein den instrumentalen Epilog (im Sturm) übernimmt. Die reizvollsten Wechselbeziehungen zwischen Solo- und Chorstimmen, mit fast gleicher Berechtigung beider, bieten das zweite und fünfte Bild, das Rosenwunder und der Tod Elisabeths. Letzterem möchten wir vor allem die Palme weihen; wir halten es für die Krone des Werkes und bewundern die kunstvolle Steigerung in der Anlage des Ganzen, welche von Szene zu Szene uns in Spannung erhält, um hier sich zu gipfeln, während der Epilog majestätisch, wie das gothische Münster von Marburg, über Elisabeths Grab sich ausbreitet.

Die Ausführung des Ganzen war eine musterhafte. Alle Mitwirkenden wetteiferten, um die Intentionen des Komponisten, welche Hans v. Bülow genauer kennt und pietätvoller ausführt, als irgend ein anderer Dirigent es vermöchte, zur vollsten Geltung zu bringen. Frl. Johanna Schwarz gebührt das beste Lob für die Interpretation der Partie der Elisabeth, der sie einen sympathischen Reiz zu verleihen wußte. Das Publikum erkannte auch ihre Leistung gebührend an und ehrte sie vor allen durch Beifall. Auch Hr. Hauser verdient als Landgraf Ludwig rühmliche Anerkennung, um so mehr, als eine stimmliche Indisposition ihm den Vortrag erschwerte und es seiner besonderen Bereitwilligkeit und Kunstfertigkeit zu danken ist, daß er unter solchen Verhältnissen die Partie an diesem Abend so glücklich durchführte. Die Partie der Landgräfin Sophie brachte Frl. Schneider lobenswert zur Geltung; die kleineren Partieen waren durch Frl.

Bertha Schwartz (Bianca Bianchi) und die HH. Harlacher und Ludwig gut besetzt.

Die Chöre — des Philharmonischen Vereins und des Hoftheater-Chors — zeichneten sich auf das rühmlichste aus; sie lösten ihre nichts weniger als leichte Aufgabe mit ausgezeichneter Präzision und dem entsprechender, vorzüglicher Wirkung. Das Großherzogl. Hoforchester bildete im Verein mit Mitgliedern des Hoftheaters von Mannheim und des Kurorchesters von Baden einen imposanten Instrumentalkörper, welcher seine anstrengende und wichtige Rolle, zum glücklichsten Gelingen des Ganzen, meisterhaft durchführte. — Daß reicher Beifall und mehrmaliger Hervorruf den verdienstvollen Leiter des Ganzen ehrte, brauchen wir kaum hinzuzufügen.

III.

Zweites Konzert zum Vorteil des Bayreuther Wagner-Vereins.

Am 16. April.

Es ist nicht leicht zu entscheiden, welches von den drei von H. v. Bülow uns gebotenen Konzerten das interessanteste war; das Für und Wider kann, je nach dem verschiedenen Standpunkt des Hörers, verschieden abgewogen werden. So viel ist aber gewiß, daß jedes Konzert einen durchaus andern Charakter zeigte und ein abgeschlossenes Ganze für sich bildete, welches in seiner Art einen gleich großen Reiz übte. Auch in der Kunst des Programm-Entwerfens ist H. v. Bülow Meister.

Das dritte Konzert darf man mit Recht ein Novitäten-Konzert nennen. Selbst die Sätze aus Cherubinis Messe waren neu, und zwar nicht nur für Karlsruhe; denn wir wüßten keinen Ort in Deutschland zu nennen, wo sie dem Publikum näher bekannt wären. Von den zwei Berliozschen Ouvertüren kann man fast dasselbe sagen; mit den Lisztschen Werken steht es im allgemeinen auch noch nicht viel besser, und trotz der großen Popularität, welcher Richard Wagner sich nunmehr zu erfreuen hat, gehörten doch die hier gewählten Werke von ihm zu den verhältnismäßig am wenigsten aufgeführten. Nur das Beet-

hovensche Konzert ist allgemein gekannt, ja populär, und doch — wer hat es schon so gehört?

Nachdem über Beethoven und seine Werke ganze Bibliotheken geschrieben und seine Klavierkompositionen unzählige Male gespielt worden sind, sollte man es kaum noch für möglich halten, daß ihnen neue Seiten abzugewinnen wären — und doch ist es so. Gerade über den Vortrag der Beethovenschen Werke ist verhältnismäßig noch sehr wenig gesagt, für ein mustergültiges Verständnis des Beethovenschen Stiles überhaupt noch vieles zu thun übrig. Hier können nur die ausübenden Künstler selbst, durch Lehre (in den Konservatorien), wie durch eigenes Beispiel wirken; aber hier drängt auch sofort wieder die entscheidende Frage: Klassiker oder Romantiker? zur Lösung, der wir bei der Neunten Symphonie, in betreff des Dirigierens, begegneten. Es kann auch nicht anders sein. Denn Beethoven ist am Klavier oder in der Kammermusik kein anderer, als im Orchester; er will im ganzen verstanden sein. Daraus ergibt sich konsequenterweise seine Auffassung im einzelnen.

Dies hat uns H. v. Bülow in höchster Vollendung gezeigt, zuerst als Dirigent, hier als Pianist. Scharf und logisch denkend, klar und tief empfindend, entgeht ihm nichts und erwägt er alles, was beim Vortrag eines Werkes in Betracht zu ziehen ist; er kann darüber genaue Rechenschaft geben. Da er nun mit seiner staunenswerten Technik vollkommen über seiner Aufgabe steht, hängt in seinen Vorträgen auch nichts vom Zufall, nichts von der Stimmung oder Disposition des Augenblicks ab. Hierzu tritt als schöpferischer Faktor die Macht seiner eigenen künstlerischen Individualität, kraft deren er diese Werke durchdringt, sich gleichsam mit ihnen identifiziert und so sie aus dem Vollen reproduziert, ohne irgendwie Nachahmer zu sein.

Daß eine solche künstlerische Potenz aus der Liszt-Wagnerschen Schule hervorging, ist für dieselbe von der höchsten Bedeutung. Eine weniger begabte und weniger harmonische Natur wäre, durch die Wucht dieser musikalischen Heroen gedrückt, unselbständig geworden. Nachahmung verleitet aber zur Manier, und diese führt bekanntlich auf Abwege. Bülow war es gegeben, sich davon frei zu halten und die Lehren seiner großen Meister selbständig zu vertreten, indem er sie individuell verwertete. So hat er sich auf einen Standpunkt erhoben, der über den Parteien steht; der

Klassiker kann ihm seine Anerkennung nicht versagen und der Romantiker fühlt, daß er mit ihm auf einem Terrain gemeinsamer Ausgangspunkte sich befindet. So hat Bülow in der That eine Mission, welche er als Dirigent, als Pianist und Lehrer auch glänzend erfüllt.

Ist sich vielleicht nicht jeder klar über die Ursachen des Eindrucks, den Bülows Kunst auf ihn übt, so empfindet er doch die Wirkungen, und das ist die Hauptsache. Bülows Auffassung des Beethovenschen Es dur-Konzerts ist in vieler Hinsicht neu, überraschend — und doch überzeugend. So nimmt er z. B. den ersten und dritten Satz schneller, den zweiten langsamer, als gemeinhin üblich; damit ist aber der Charakter beider noch keineswegs genügend gekennzeichnet. Denn getreu dem Prinzipe der elastischen Bewegung innerhalb der Grundstimmung jedes Satzes — wie es R. Wagner als unerläßlich für den richtigen Vortrag der Beethovenschen Werke nachgewiesen hat — bringt Bülow eine individuelle Färbung in seinen Vortrag, welche trotz ihrer Mannigfaltigkeit eine höhere Einheit zu wahren weiß. Die frappante Wirkung dieses durchgeistigten Vortrags zeigte sich vor allem im letzten Satz, der mit seinem oft wiederkehrenden Motive (zufolge seiner Rondoform) leicht zu einer gewissen Einförmigkeit des Eindrucks hinneigen kann, während Bülow gerade umgekehrt ihm einen durchaus fesselnden, mannigfaltigen Charakter zu verleihen wußte. Wahrhaft sublim war der Vortrag des zweiten Satzes, der mit seiner hinreißenden Innigkeit einen entzückenden Eindruck übte. Der Beifall war auch ein so stürmischer, daß man wohl fühlte, wie alle von der Macht dieses gewaltigen und treuen Verkündigers des Beethovenschen Geistes getroffen waren.

Noch ein zweites Klavierwerk, ganz anderer Art, bot uns der Meister mit gleicher Vollendung. Es war die 14. „Ungarische Rhapsodie" von Liszt, welche von dem Autor selbst als „Phantasie über ungarische Volksmelodieen" speziell für Hans v. Bülow erweitert und instrumentiert worden ist. Hier lernt man Liszt von einer seiner liebenswürdigsten und populärsten Seiten kennen — als ungarischen Nationalkomponist. Seine Rhapsodieen sind so originell, frisch und keck, farbenreich in der Stimmung und melodisch ansprechend zugleich, daß sie, wo sie zur vollen Geltung gebracht werden, sofort zu den Lieblingen

des Publikums erhoben werden. So auch in diesem Konzert, wo die „Phantasie" förmlichen Enthusiasmus erregte, der sich durch nicht enden wollenden Beifall kundgab. Das Publikum hätte am liebsten das Stück zweimal gehört — als ob dies nach den Leistungen, die Bülow bereits vorher als Pianist und Dirigent uns gegeben hatte, eine spielende Aufgabe gewesen wäre! Freilich könnten Bülows Interpretationen zu dieser Annahme wohl verleiten — Schwierigkeiten scheinen für ihn nicht zu existieren. Der Vortrag dieses anfangs so schwermütigen, dann so humoristischen ungarischen Charakterbildes mit seinen zigeunerhaften Klängen und dem nationalen Czardas am Schluß war entzückend. Der Lieblingsschüler Liszts zeigte hier, daß er seines Meisters vollkommen würdig ist.

Von einer durchaus andern, wiederum neuen Seite zeigte sich uns Liszt in seiner symphonischen Dichtung „Orpheus". Es war sicher nicht zufällig, daß Hans v. Bülow gerade diese aus den 12 symphonischen Dichtungen gewählt hatte; denn sie vor allem ist geeignet, das Vorurteil, als seien diese Orchesterstücke formlos, melodieenlos, lärmend oder verworren, zu widerlegen. Es kann in der That nichts Ruhigeres und Harmonischeres geben, als dieses Tonbild, das von ebenso großer Einfachheit und Klarheit in der Form, als von wahrhaft edler Klangschönheit ist. Soloviolinе und Solovioloncell wechseln ab in melodischem Gesang, die Harfe tritt sofort mit den ersten Takten obligat auf und begleitet mit ihren sphärenhaften Klängen die ganze symphonische Dichtung, welche nach zweimaligem, majestätischem Aufschwung am Schluß ebenso sanft entschwebt, als sie zart beginnt.

Dieser Lisztsche „Orpheus" ist von dem Gluckschen so verschieden, daß beide nichts als den Namen gemein haben. Hier sehen wir nicht den Liebenden vor uns, der um die verlorene Gattin klagt und den Schrecken der Unterwelt trotzt, um sie wieder zu gewinnen, sondern — wie Liszt selbst im Vorwort zur Partitur sagt — „den ersten Dichter-Musiker, dessen Name so majestätisch und voll Harmonie über den poetischen Mythen der Griechen schwebt, mit dem mystischen königlichen Reif um die Schläfe, von einem sternbesäeten Mantel umwallt, die Lippen zu göttlichen Worten und Gesängen geöffnet und mit mächtigem Griff die Saiten der Lyra schlagend . . . Heute, wie ehemals, ist es Orpheus, ist es die Kunst, welche ihre melodischen Wogen,

ihre gewaltigen Akkorde wie ein mildes Licht über die widerstrebenden Elemente ergießt, die sich in der Seele jedes Menschen, wie im Innersten jeder Gesellschaft befehden. . . ."

Wenn man dieses noble Tonstück ohne Vorurteil hört und für eine poetische Auffassung der Tonkunst überhaupt Sinn und Verständnis besitzt, wird man erkennen, daß der Tondichter in schöner und klarer Form das, was er gewollt, erreicht: daß er zu unserm Herzen gesprochen hat. Freilich ist zur Erreichung dieses künstlerischen Zieles erforderlich, daß vor allem der Dirigent den Komponisten versteht und mit pietätvoller Treue seinen Gedanken folgt. Denn — „in der geistigen Auffassung des Dirigenten liegt der Lebensnerv einer symphonischen Produktion, vorausgesetzt, daß im Orchester die geziemenden Mittel zu deren Verwirklichung sich vorfinden". (Liszt.) Und daß dies hier im vollen Maße der Fall war, brauchen wir nach dem früher Gesagten kaum mehr hinzuzufügen; wir können sogar versichern, nie eine bessere Aufführung dieses Tonwerkes gehört zu haben, dank der meisterhaften Führung Hans v. Bülows und des nicht minder vollkommenen Eingehens des Orchesters in alle Intentionen seines Dirigenten.

Fast noch unbekannter als die Lisztschen symphonischen Werke sind nicht nur dem Publikum, sondern leider auch noch den Musikern, die von Hektor Berlioz. Und doch hätten vor allen die letzteren genügende Ursache, sich damit zu befreunden, woraus ihr Wunsch, das Verständnis derselben auch dem Publikum zu vermitteln, sich nach und nach von selbst ergeben würde. Berlioz kann nicht populär im gewöhnlichen Sinne des Wortes werden, denn er hat das eigentümliche Schicksal, für den Deutschen zu sehr Franzose und für den Franzosen zu sehr deutsch zu sein. Seine musikalische Erfindung ist von einer so frappanten Eigentümlichkeit, daß man sie in der That mit keiner andern in Parallele stellen kann; diese absolute Originalität hat eben deshalb etwas so Fremdes und Sprödes, daß es nicht leicht ist, diese Individualität im Kern zu erfassen und ihren phantastischen Bahnen zu folgen. Wenn man aber den Schlüssel zu dieser eigenartigen Natur, einem wahrhaften musikalischen Callot-Hoffmann, gefunden hat, gewinnt man ihn lieb, und unter allen Umständen muß der Musiker durch die große musikalische Potenz gefesselt werden, die auf jeder Seite der Berliozschen Partituren er-

kennbar ist. In seiner großartigen Polyphonie, in seiner meisterhaften (übrigens jetzt von allen anerkannten) Kunst der Instrumentierung, in seiner unvergleichlichen Rhythmik bietet Berlioz eine Fülle von Anregung und Belehrung. Wird der melodische Nerv hierdurch zuweilen auch überwuchert, so ist er doch immer vorhanden und übt, einmal erfaßt, einen eigentümlichen Reiz.

Es pulsiert ein merkwürdig erregtes Leben in dieser ruhelos vorwärts strebenden Künstlernatur, voll Leidenschaftlichkeit und Esprit. Berlioz gehört zum „jungen Frankreich“ von Viktor Hugo; die eigentliche Blütezeit seines Schaffens fällt in die dreißiger Jahre. In unmittelbarer Anknüpfung an die letzte Periode Beethovens (den er schwärmerisch verehrte) war er der erste Franzose, der die sogenannte Programmmusik ausbildete und die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik auf alle Weise zu steigern suchte. In jener Zeit war fast alles, was er in dieser Richtung bot, noch so neu und gewagt, daß man ihn kurzweg als Umsturzmann bezeichnete, was er doch nur bedingungsweise ist. Namentlich ist der Vorwurf, dem man noch jetzt vielfach begegnet, als sei Berlioz formlos, ungerechtfertigt. Er suchte allerdings neue Formen, wie er nach neuen Ausdrucksmitteln strebte; aber so entscheidende und folgereiche Schritte, wie Richard Wagner, hat er nie gewagt. Er erweiterte nur die alten Formen in der Instrumentalmusik und verlieh ihnen möglichst neuen Gehalt; doch war dies bei ihm mehr subjektives Bedürfnis, als systematische Reform. Auch nach dieser Seite steht er isoliert, zwischen der alten und neuen Zeit, zwischen den Klassikern und Romantikern, und hat deshalb keine eigene Schule gebildet. Jedoch haben seine Errungenschaften auf instrumentalem Gebiet dem Fortschritt sehr wesentliche Dienste geleistet. Als Vorläufer der neudeutschen Schule, als Mittelglied zwischen Beethoven und Wagner, wird er eine dauernde Stellung in der Kunstgeschichte behaupten, und darf deshalb auch von keinem vorwärts strebenden Musiker ignoriert werden.

Die beiden von Hans v. Bülow gewählten Ouvertüren zur Oper „Benvenuto Cellini“ und „Der römische Karneval“ — letztere die Ouvertüre zum zweiten Akt derselben Oper — waren vortrefflich geeignet, Berlioz zu charakterisieren. Die erstere ist im ganzen streng in der alten Ouvertürenform gehalten, nur daß dem Andantesatz noch ein kurzer Allegrosatz vorausgeht,

der aber nichts anderes ist, als ein Fragment aus dem später durchgeführten Allegrohauptsatz. Letzterer ist wiederum dadurch mit dem Andante in Verbindung gesetzt, daß das Hauptmotiv des letzteren in der breiten Coda des Allegro zum Kontrapunkt wird, so daß hier die beiden Hauptmotive zusammentreffen, eine Neuerung, die Berlioz zuerst in die Ouvertüre eingeführt hat. Das Andantemotiv ist von pathetischer Breite; es charakterisiert den Kardinal (in der Oper), welcher bei dem berühmten Erzguß der Perseus-Statue entscheidend mitwirkt. Die Motive des Allegro zeichnen Cellinis kecke und hochaufstrebende Künstlernatur mit treffenden Zügen; die musikalische Durchführung ist meisterhaft, brillant und geistreich zugleich. Bei einmaliger Aufführung muß, bei dem Reichtum an feinen Details, dem Hörer natürlich manches entgehen, zumal die Oper selbst fast unbekannt ist. Doch wird der Kenner sofort herausfühlen, daß er hier einem ebenso ungewöhnlichen als bedeutenden Werke gegenübersteht, welches zum wiederholten Hören einladet.

Die zweite Cellini-Ouvertüre — der römische Karneval — hat einen ganz anderen Charakter. Hier ist dem sprudelnden Humor freier Lauf gelassen, — es ist eben Karneval, und zwar ein echt italienischer, — die Tonmalerei tritt mehr in den Vordergrund, aber trotzdem ist auch hier die Form gewahrt. Den Einleitungssatz bildet ein — gleichfalls der Oper entnommenes — Liebesduett in kanonischer Form, dem sich am Schluß der herannahende Jubel des Karnevals zugesellt; das Allegro ist in erweiterter Rondoform gehalten und voll geistsprühender, fast übermütiger Züge.

Die Ausführung beider Werke ist eine sehr schwierige. Berlioz verlangt eine so vollkommene Präzision im Spielen wie im Dirigieren, wie kaum ein anderer Komponist. Die leiseste Schwankung bringt Gefahr bei diesen komplizierten Rhythmen, kühnen Kontrapunkten und unaufhaltsam fortstürmenden Tempi. Elastische Bewegungen, individuelle Freiheit der Phrasierung sind hier unmöglich; mit eiserner Hand muß das Orchester geführt, mit unfehlbarer Sicherheit jedes einzelne Instrument — selbst die Schlaginstrumente — gespielt werden. Auch hier zeigte sich Hans v. Bülow als Meister; er dirigierte das Orchester vollkommen im Berliozschen Geiste, und sämtliche Mitwirkende folgten ihm mit einer Virtuosität, die zu bewundern war.

Der Unterschied zwischen der Künstlerindividualität von Berlioz und der von Wagner hätte nicht frappanter zur Anschauung gebracht werden können, als durch die Aufführung vom Vorspiel und Schlußsatz aus „Tristan und Isolde“ neben jenen beiden Ouvertüren. Nicht nur in der Form, in der Erfindung, in der Anlage und Durchführung steht jeder von ihnen auf einem ganz anderen und selbständigen Fundament — auch der Stil des Vortrags ist, wenn er so im Geiste des Komponisten wiedergegeben wird, wie von Hans v. Bülow, ein durchaus anderer. Tristan verlangt (auch für den Zuhörer) das vollkommene Versenken in eine Welt der tiefsten Innerlichkeit, der leidenschaftlichsten Erregung, mit einer nur ihr eigenen und nur dem sympathischen Nachempfinden voll verständlichen, dann aber überwältigenden Tonsprache. Die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik ist hier in einer Weise gesteigert, welche nur mit der im letzten Satze der Neunten Symphonie vergleichbar ist. Die Instrumente sprechen, klagen, enthüllen uns die Geheimnisse einer tragischen Liebe — aber vor allem muß der Dirigent ihre Sprache verstehen und gleichsam ihren Zauber erst lösen. Daß dies Hans v. Bülow — selbstverständlich außer dem Schöpfer dieses wahrhaft einzigen Werkes — wie kein anderer vermochte, bedarf wohl nicht erst der Begründung. War er es doch, welcher unter des Meisters Augen (1865) jene epochemachende erste Aufführung von „Tristan und Isolde“ in München von der ersten Probe an leitete; ist doch Hans v. Bülow thatsächlich bis jetzt der einzige Dirigent, welcher diese wunderbare Schöpfung, die bis dahin für unausführbar gegolten, auf der Bühne (zuletzt im vorigen Herbst) geleitet hat.

Im Schlußsatz hatte Frl. Therese Schneider die Partie der Isolde übernommen und sang sie mit der ihr eignen dramatischen Wärme; indessen kann selbstverständlich dieser Satz im Konzert keineswegs dieselbe Wirkung hervorbringen, wie auf der Bühne, namentlich solange das ganze Werk noch so wenig bekannt ist. Geben wir uns der Hoffnung hin, daß die Großherzogl. Hofbühne zu Karlsruhe die erste nach München sein wird, welche das ganze Werk zur Aufführung bringt. Die Veranlassung hierzu ist um so mehr gegeben, als die Partitur von „Tristan und Isolde“ Ihrer Königl. Hoheit der Frau Großherzogin gewidmet ist.

Der „Huldigungsmarsch“, welchen Richard Wagner Sr. Maj. dem König Ludwig von Bayern widmete und zu dessen Geburtsfeier (1865) in München selbst zum ersten Male dirigierte, ist ein pompöses Instrumentalstück von gewaltigem Effekt. Es wurde ursprünglich für Militärmusik geschrieben und ist erst später für Streichorchester bearbeitet worden. Vom Begriff eines Marsches, im gewöhnlichen Sinne, ist hier natürlich abzusehen; es ist eine musikalische Huldigung, die der große Meister seinem erhabenen Beschützer darbrachte, indem er königliche Pracht und Majestät darin mit großen, glänzenden Zügen schilderte. In diesem Sinne ist der „Huldigungsmarsch“ wohl als Seitenstück zum „Kaisermarsch“ zu bezeichnen; nur treten in letzterem noch andere, teils kriegerische, teils volkstümliche Elemente — im Hinblick auf die erschütternden Ereignisse von 1870/71 — hinzu, wie denn überhaupt R. Wagner in diesen beiden Werken dieselbe Kraft einer verschiedenen charakteristischen Individualisierung kundgibt, die ihn überall kennzeichnet.

Jene Vielseitigkeit des Geschmacks, jene Freiheit des künstlerischen Blickes, welche wahre Schönheit und Größe allenthalben aufzusuchen und zur Geltung zu bringen weiß, zeigte H. v. Bülow wiederum in der Vorführung der beiden fast unbekannten Fragmente von Cherubini, des Gloria aus der Krönungsmesse und des Agnus Dei aus der Hohen Messe. Warum unsere Konzertdirektionen und Singvereine diese beiden Werke bis jetzt ignoriert haben, ist uns nach der Bekanntschaft mit diesen beiden schönen kirchlichen Sätzen unbegreiflich. Vielleicht hat die Schwierigkeit der Beschaffung der Partituren und Stimmen hierzu beigetragen; daß dies aber kein absolutes Hindernis sein kann, wurde uns hier durch die That bewiesen. Die Klavierauszüge sind zwar in Deutschland zu haben, die Partituren aber nur in Paris. Zur Krönungsmesse konnte nun das Original nicht rechtzeitig beschafft werden; um aber das Programm nicht ändern zu müssen, hat H. v. Bülow das Gloria selbst instrumentiert, und zwar innerhalb 24 Stunden, 4 Tage vor dem Konzert. Auch hierin hat er ein Beispiel gegeben, das seinesgleichen suchen dürfte. Die Ausführung des Gloria durch den Philharmonischen Verein und den großherzogl. Hoftheater-Chor, sowie des musikalisch noch bedeutenderen Agnus Dei durch die Damen Schneider und

Walter und die HH. Stolzenberg und Brulliot war sehr anerkenneswert.

Über die Details der Ausführung in allen drei Konzerten wäre noch vieles, aber nur Gutes zu sagen. Vor allem hat sich das Orchester mit Ruhm bedeckt, dessen Klangschönheit, Energie, Schwung und Virtuosität der Ausführung in der That nichts zu wünschen übrig ließ. Es war eine Freude, den Wetteifer in allen Stimmen zu gewahren; jeder hat sich in seinem Bereiche ausgezeichnet. In der Cellini-Ouvertüre, wo ein zweiter Pauker nötig ist, übernahm Hr. Kammervirtuos Deecke die zweite Stimme. In der Neunten Symphonie spielte Professor Coßmann von Baden mit; auch die sonstigen Verstärkungen des Streichquartetts durch Mitglieder der Hofkapelle in Mannheim, des Kurorchesters von Baden und des städtischen Orchesters von Heidelberg haben sich gut bewährt. Es war ein so frisches, energievolles künstlerisches Zusammenwirken, wie ein Meisterdirigent wie Bülow es bedarf und hervorruft.

Beim zweiten Konzert widmete ihm die Karlsruher Hofkapelle, beim dritten der Mannheimer Wagner-Verein einen reichen Lorbeerkranz. — Er hat diese Kronen verdient! — Diese Abende werden allen Mitwirkenden und sicher auch allen Hörern unvergeßlich bleiben. Hoffen wir, daß es nicht die letzten dieser Art gewesen sind, daß der Impuls, der durch Se. Königl. Hoheit den Großherzog hier wiederum in so hochherziger Weise mit echt fürstlicher Gesinnung gegeben ward, weiter wirkt und seine Früchte für die Zukunft trägt.

Liszts Oratorium „Christus".

(1875.)

Als Liszt nach vierzehnjährigem Wirken Weimar verlassen und Rom zum Aufenthalt gewählt hatte, empfanden seine zahlreichen Schüler und Freunde, die er in Deutschland zurückgelassen, daß mit dieser bezeichnenden Veränderung der äußeren Lebensstellung auch eine innere Umwandlung des künstlerischen Lebens des Meisters verknüpft sein werde. Alles was er, nach völligem Verlassen seiner einzig dastehenden Laufbahn als Pianist, in Ilm-Athen als Komponist, als Dirigent und Lehrer erreicht und gegründet, gab er auf, um in der ewigen Roma, in einem Kloster, dem öffentlichen Leben zu entsagen und neue Tonwerke zu schaffen, deren Kunstziele anderer Art waren. Der Pianist und Symphoniker war in ihm zum Abschluß gelangt; Liszt, der Kirchenkomponist, suchte und fand in der Siebenhügelstadt eine neue Heimat, und Hand in Hand damit ging die äußere Umwandelung: der Virtuos und Kapellmeister, der gerngesehene Gast an Fürstenhöfen, vertauschte das Kammerherrnkleid mit dem Abbérock, und betete an St. Peters Grabe.

Zur richtigen Beurteilung dieser bedeutsamen Wandlung muß man sich klar machen, daß sie keine plötzliche, unvorbereitete,

sondern eine organisch sich entwickelnde war. In seinen Jugendjahren hatte Liszt den Entschluß gefaßt, der Welt zu entsagen; ein eigentümlicher Hang zur christlichen Mystik charakterisierte den Jüngling in Paris, bevor die Wogen der Öffentlichkeit ihn hoch emporhoben und von Triumph zu Triumph trugen; ein tiefreligiöses Bedürfnis, ein fast schwärmerischer Glaube begleitet ihn durch seine glänzende Laufbahn, und bricht hervor, sobald der laute Jubel der Menge, der Siegesrausch ihn zu sich selbst kommen läßt. Und als nun in Weimar die Summe der Vergangenheit gezogen wurde, als dort die längst gehegten Plane reiften, die auf den Konzertreisen entworfenen Skizzen zur Ausführung gelangten, sehen wir auch sofort kleinere und größere kirchliche Kompositionen entstehen: ein Ave Maria, ein Paternoster, eine Messe für Männerstimmen, mehrere Psalmen für Solo und Chor, dann die große Graner Festmesse — und die „Seligpreisungen" aus der Bergpredigt für Bariton-Solo, Chor und Orgel.

Diese „Seligpreisungen", welche schon zu Ende der fünfziger Jahre in Weimar zur Aufführung kamen und bald darauf im Druck erschienen, sowie das Pater noster sind die ersten Keime, aus welchen das große „Christus"-Oratorium herauswuchs, wie es jetzt, als schönste Blüte des Lisztschen Kirchenstils, als das größte seiner religiösen Werke vor uns steht. Es ist nachzuweisen, daß zwischen dem ersten Gedanken, einen „Christus" zu komponieren, und der ersten Aufführung dieses bedeutenden Werkes 20 Jahre liegen. Die Fundamentalfrage: in welcher Weise das Ganze dichterisch anzulegen sei, beschäftigte zunächst den Meister längere Zeit. Er dachte einmal daran — es war zu Anfang der fünfziger Jahre — sich mit Friedrich Rückert in Verbindung zu setzen, um aus dessen „Evangelienharmonie" eine textliche Grundlage zu gewinnen; jedoch erkannte er bald, daß hierdurch die Dimensionen eines Oratoriums weit überschritten würden. Überhaupt konnte es auch nicht in Liszts Intentionen liegen, bei der Anlegung dieses Werkes, welches er als eine Hauptaufgabe seines Lebens betrachtete, sich in traditionellen Formen zu bewegen, oder mit dem, was große Meister vor ihm geschaffen, sich in Parallele zu stellen. Weder Händels „Messias" noch Bachs „Passionen" konnten seine Vorbilder sein; ebensowenig wollte er einen „Christus" schaffen, wie ihn Mendelssohn

— allem Vermuten nach in einem „Paulus“ oder „Elias“ nahe verwandten Stile — geschrieben haben würde.

Vollständige künstlerische Originalität ist ein charakteristischer Grundzug Liszts. Wie Liszt durchaus originell war in seinem Klavierspiel, in seiner Technik, seiner Interpretation anderer Meister, in seinen Paraphrasen, Transskriptionen und Phantasieen, so war er es auch in seinen Originalkompositionen für Pianoforte, in den Etüden, Rhapsodieen, Konzerten ꝛc., und blieb es in seinen symphonischen Dichtungen, die bei ihrem Erscheinen so vielen kritischen Staub aufgewirbelt haben, der aber von der siegenden Zeitströmung schon hinweggespült wird. Denn immer klarer hat sich herausgestellt, daß der von ihm hier vorgezeichnete neue Weg ein lebensfähiger ist. Die jüngere Schule der Symphoniker fußt mehr oder weniger schon ebenso hierauf, wie die moderne Pianistenschule ohne den Lisztschen Klaviersatz geradezu nicht mehr denkbar wäre. Der neue symphonische Stil läßt nur noch die Wahl zwischen Liszt und Wagner, wenn man nicht fort und fort in Beethovensche, Mendelssohnsche oder Schumannsche Fußstapfen treten oder, um diesem Dilemma zu entgehen, sich mit klassischem Behagen in die vormozartsche „Suite“ verlieren will, der man nur ein zeitgemäßes Kolorit zu geben hat, nur sie modern zu machen.

Es war mithin kein Ergebnis der Reflexion, sondern ein durchaus konsequenter Ausfluß der Individualität Liszts, wenn er auch in der Kirchenmusik seine eignen Wege ging. Die Schwierigkeit, zur allgemeinen Geltung und Anerkennung zu gelangen, ist aber hier größer, als bei den Instrumentalwerken. Wie die Kirche selbst konservativ ist und sein muß, so ist auch im Kirchenstil das konservative Element in allen Künsten das vorherrschende, besonders aber in der Musik. Wie schwer es hält, hier neue Bahnen zu brechen, sehen wir an Beethovens „Missa solemnis“, welche fast ein Menschenalter gebraucht hat, um, trotz Beethovens Namen, zur vollen Geltung zu gelangen, und heute noch von der musikalischen Orthodoxie als „unkirchlich“ in den Konzertsaal verwiesen wird. Hierzu kommt, als weiteres Hindernis allgemeiner Anerkennung eines Fortschritts auf dem Gebiete kirchlicher Kunst, daß unsere Zeit überhaupt nichts weniger als kirchlich gesinnt ist. Die religiösen Fragen sind mit den politischen und sozialen jetzt so eng verknüpft worden, daß die ersteren ohne die letzteren kaum mehr diskutierbar zu sein

scheinen und, weil die Staatsraison fast ausschließlich maßgebend geworden ist, an ein für sich bestehendes, rein religiöses Bedürfnis kaum mehr geglaubt wird. Ist eine so eiserne Zeit überhaupt nicht dazu angethan, sich für Kunstfragen besonders zu erwärmen, so ist sie am allerwenigsten geneigt, der kirchlichen Kunst freien Raum zur Ausbreitung zu gewähren, weil leider auch diese sofort zu Demonstrationen benutzt zu werden pflegt.

Der Stil der Lisztschen Kirchenmusik ist ein unverkennbar katholischer. In neuester Zeit macht zwar die ästhetische Kritik Anstrengungen, um uns zu beweisen, daß es keine konfessionelle Kunst, sondern überhaupt nur eine Kunst an sich gebe — daß folglich Bach keine protestantische und Palestrina keine katholische Kirchenmusik geschrieben habe. Es dürfte dies aber ebenso verlorene Liebesmühe sein, als wenn man uns beweisen wollte, daß der Marienkultus in der Malerei keinen konfessionellen Ursprung habe, oder daß Dantes „Göttliche Komödie" auch einen nichtkatholischen Verfasser haben könnte. Der absolute Wert, die Schönheit eines Kunstwerkes kann und soll durch den konfessionellen Standpunkt allerdings niemals alterirt werden; das Charakteristische desselben wird aber durch seinen Ursprung selbstverständlich bestimmt, und ein echt kirchliches Kunstwerk ohne allen konfessionellen Charakter würde einfach stillos sein. Es gibt freilich konfessionslose Kirchenmusik genug — aber sie ist auch keine Kirchenmusik, sondern nur Musik, die man in der Kirche macht.

Liszt selbst würde sicherlich protestieren, wenn man ihn in diese Kategorie stellen wollte. Er betont seinen katholischen Standpunkt in jedem seiner Kirchenwerke mit aller Energie der religiösen und künstlerischen Überzeugung. Der reformatorische Zug, welcher alle seine Werke charakterisiert, ist rein ästhetischer Natur. Er regeneriert die Form, er erweitert die Kunstmittel — aber er bricht nicht mit der Tradition der Kirche, welche dieser Kunst Leben und Bedeutung gegeben hat. Im Gegenteil, er stellt die strengen Konturen, die im Laufe der Zeiten verwischt worden sind, in ihrer ursprünglichen Schärfe wieder her; er greift auf die alten Kirchentonarten, auf den gregorianischen Kirchengesang zurück, entnimmt der katholischen Liturgie geeignete Motive, und knüpft in seiner Harmonik ersichtlich an Palestrina an.

Man würde indes sehr irren, wenn man glauben wollte,

hier vor einem antiquarischen Experiment zu stehen, worin der Meister etwa sich bemühte, einen längst überwundenen Standpunkt wieder zur Geltung zu bringen, so daß man in jedem Fall darauf zu verzichten hätte, etwas wirklich Neues zu hören. Die Überlieferungen der altkatholischen Kunst bilden nur das Fundament, auf welches Liszt seine originelle Schöpfung gründet; der Ausbau selbst aber bietet durchaus Eigenartiges. Die neuesten harmonischen und instrumentalen Errungenschaften kommen hierbei mit einer Freiheit zur Anwendung, welche den Gedanken an Renaissance oder an den Zopf gewiß nicht aufkommen läßt. Wie diese anscheinend heterogenen Elemente organisch zu verbinden und zu einem selbständigen Stil herauszuarbeiten sind, das war eben die große Frage, deren Lösung Liszt erstrebt und — gefunden hat.

Ein Überblick über die Anlage des Ganzen zeigt uns, wie durchaus eigenartig der Meister seine Aufgabe erfaßte. Im Oratorienstil können wir im allgemeinen die Tendenz verfolgen: auf epischem Hintergrund einerseits lyrische, anderseits dramatische Momente in den Vordergrund zu rücken, Betrachtung und Handlung abwechseln zu lassen und durch Erzählung zu verbinden. Diesen dichterischen Grundlagen entsprechend, werden die meisten Oratorien aus einer Folge von Arien, Chören und Recitativen gebildet; die Helden des Oratoriums werden selbstredend eingeführt, und das Ganze gruppiert sich um bestimmte Persönlichkeiten derart, daß vom Oratorium zur Oper oft nur noch ein Schritt, der der szenischen Aufführung, übrig bleibt. Hat man doch in neuester Zeit (in Düsseldorf) Mendelssohns „Paulus" szenisch aufgeführt. A. Rubinsteins geistliche Oper „Der Turm zu Babel" ist die letzte Konsequenz dieses Oratorienstils.

Ganz anders verfährt Liszt. Er vermeidet es nicht nur absichtlich, die Persönlichkeit Christi einzuführen, sondern auch Maria, die Jünger u. s. f. läßt er weder redend noch handelnd auftreten. Im ersten Teil (Weihnachts-Oratorium) hören wir nur die Stimme eines Engels, welcher verkündet, daß der Heiland der Welt geboren sei; im zweiten Teil (Nach Epiphania) vernehmen wir in e i n e m dramatischen Moment (Sturm auf der See) die Stimme des Herrn, wie sie den Kleingläubigen gebietet, ohne Furcht zu sein, und im dritten Teil (Passion und Auferstehung) spricht der Heiland nur wenige Worte des tiefsten Leides und der Ergebung (Markus XIV, 34—36). Die Erscheinung Christi

ist also auf das äußerste beschränkt — seine Gestalt schwebt nur, gleichsam von Tönen getragen, schnell vorüber, eine zusammenhängende Handlung, oder eine Reihenfolge durch Personen belebter Szenen bietet aber das Oratorium keineswegs. Damit fällt das erzählende wie das dramatische Recitativ von selbst, ebenso die von bestimmten Personen gesungene, oder dieselben charakterisierende Arie. Der Schwerpunkt liegt in den Ensembles und namentlich in den Chören; wo Solostimmen auftreten, erscheinen sie meist in Verbindung mit Chorsätzen, aber nicht personifizierend, sondern reflektierend. Das Ganze ist eine abwechselnde Reihenfolge von religiösen Betrachtungen und kirchlichen Bildern, jedes für sich abgeschlossen und einzeln vorführbar, alle aber poetisch verbunden durch die leitende Christusidee, und musikalisch zusammengefaßt durch eine alles durchdringende thematische Einheit — ein für den Lisztschen Stil höchst charakteristischer Zug, den er schon in seinen symphonischen Dichtungen und in der „Heiligen Elisabeth" konsequent festgehalten hat. Der Lisztsche „Christus" gibt uns mithin nicht sowohl dramatisch-musikalische Bilder aus dem Leben Jesu, als vielmehr eine künstlerische Zusammenfassung des katholischen Kultus, wie er sich um die Hauptmomente der Lebens- und Leidensgeschichte Christi gruppiert, oder auf fundamentale Glaubenssätze gründet.

Der entschiedenen Richtung nach Gegenständlichkeit und Versinnlichung, welche der katholischen Kirche überhaupt eigentümlich ist, hat sich trotzdem der Komponist nicht entzogen, und dies um so weniger, als Liszts Individualität überall nach prägnanter Zeichnung des Charakteristischen strebt. Wir finden dem entsprechend mehrere Nummern, welche sich zu dramatischen Momenten gestalten — das „Wunder" des Seesturms, welchen Christus beschwichtigt, und der festliche „Einzug in Jerusalem", ein Glanzpunkt des Werkes; andere, in denen das weltliche Element, aber immer in Beziehung auf Christus, mehr in den Vordergrund tritt — das reizende „Hirtenspiel an der Krippe" und die feierliche Anbetung der „Heiligen drei Könige". Für letztere beide ist charakteristisch, daß der Komponist sie lediglich instrumental, als Pastorale und Marsch, behandelt hat. Im Hirtenspiel steht er auf dem historischen Boden der volkstümlichen Weihnachtsfeier, wie sie in Italien früher allgemein üblich war und noch jetzt in

Rom von den Pifferari mit ihren eigentümlichen Melodieen festgehalten wird.

Den Gegensatz hierzu bilden die eingefügten liturgischen Gesänge, das Stabat mater speciosa und dolorosa (beide von Jacobus de Benedictis) als Repräsentanten des Marienkultus, wovon namentlich das zweite Stabat mater von erschütternder Wirkung ist, — sowie die uralte Osterhymne „O filii et filiae“, welche Liszt unverändert beibehalten, aber im dorischen Kirchenton harmonisiert hat. Die liturgischen Sätze nehmen in dem Lisztschen Oratorium annähernd dieselbe Stelle ein, wie der protestantische Choral in den Bachschen Passionen.

Eine vierte Gruppe bilden die Sätze, in denen eigene Worte Christi eingeführt sind, aber nicht als individuelle Äußerungen, sondern als kirchliche Glaubenssätze, die von der ganzen christlichen Gemeinde aufgenommen und ausgesprochen werden. Hierher gehören die durch ihre edle Einfachheit fesselnden „Seligpreisungen“, welche im Stile der Antiphonien vom Baritonsolo (dem Priester) intoniert und vom Chor (der Gemeinde) wiederholt werden; das ernste „Vaterunser“ für siebenstimmigen Chor, als Gebet der ganzen Christenheit, und das gewaltige „Tu es Petrus“, die symbolisierte „Gründung der Kirche“, die vom Komponisten zur mächtigen Papsthymne gestaltet wird.

Die Einleitung zum ganzen Werke bildet ein fugierter Instrumentalsatz, welcher in mysteriöser Stimmung die Vorahnung des Messias charakterisiert, wie die Propheten des Alten Bundes ihn dem Volke Gottes verhießen. Liszt hat in diesem Satze (Rorate coeli) zugleich die thematische Grundlage gelegt, auf welcher sich sein Christuswerk musikalisch aufbaut. Hieran schließt sich mit einem Pastorale die Verkündigung des Engels mit dem „Ehre sei Gott in der Höhe“. Das Leiden Christi wird gleichfalls durch einen, nur durch wenige Worte des Heilands unterbrochenen, tiefernsten, ja tragischen Instrumentalsatz geschildert. Den siegreichen Schluß der Passion bildet ein Auferstehungschor von großartiger Wirkung, in welchem der Kultus der katholischen Kirche sich in seinem höchsten Glanz entfaltet — Orgelton, Glockenklang, die laut jubelnde Christengemeinde vereinigen sich hier zu einer Gesamtwirkung, der sich so leicht niemand wird entziehen können. — — —

Seit etwa vier Jahren ist dieses Werk nun vollendet — ein

Werk, dem wir in seiner durchaus originellen Konzeption, seiner tiefen religiösen Empfindung, seiner harmonisch edlen Stimmung kein zweites, in unserer Zeit geschaffenes Oratorium zur Seite zu zu stellen wüßten — und dennoch haben in Deutschland erst zwei vollständige Aufführungen davon stattgefunden: vor zwei Jahren in Weimar auf Wunsch des Großherzogs unter Liszts Leitung, und am 12. April dieses Jahres in München vom Hoffbauerschen Gesangverein. In Wien hat Rubinstein vor drei Jahren den ersten Teil (das Weihnachtsoratorium) mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht; außerhalb Deutschlands fanden in Rom und Pest Aufführungen statt. Damit ist das Verzeichnis der Aufführungen für jetzt zu Ende*). Es spricht diese wenig erfreuliche Thatsache keineswegs gegen den Wert des Werkes, — denn wo es zur Aufführung kam, hat es den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen und die wärmste Aufnahme gefunden — sondern gegen den Indifferentismus oder die Schwerfälligkeit vieler Konzertinstitute, die nicht müde werden, ihr altgewohntes Oratorium-Repertoire jahraus jahrein pietätvollst zu reproduzieren, vor jeder Neuerung, vor allem Ungewohnten aber zurückschrecken, und um Gründe nie verlegen sind, wenn es gilt, das Neue zu gunsten des Alten zurückzuweisen — als wenn das Alte nicht auch einmal neu gewesen wäre! Im protestantischen Norddeutschland hat man gegen den Lisztschen „Christus" das spezielle Argument geltend machen wollen, daß er zu katholisch sei. Fürchtet man vielleicht die musikalische Propaganda? Oder verbannt man etwa aus gleichem Grunde die altitalienischen Meister? Das fehlte den, ohnehin so konfus gewordenen Kunstanschauungen der Gegenwart noch, daß man die konfessionellen Fragen auch in sie hineinmischte, und die Künstler nach ihrem kirchlichen Glaubensbekenntnis rubrizierte!

Anderseits mag man die technischen Schwierigkeiten der hier zu lösenden Aufgabe scheuen. Diese sind allerdings nicht gering — ein Haydnsches oder Händelsches Oratorium singt sich freilich bequemer — aber sie sind mit Fleiß und Eifer sehr wohl zu

---

*) Neuerdings traten noch hinzu: Frankfurt (Rühlscher Verein) 1879, Baden-Baden (2 Aufführungen) 1880, Hamburg 1880, Freiburg (Dimmler) 1881, Berlin (Holländer) 1881, Leipzig (Riedel) 1882; Bruchstücke schon früher sowohl hier, wie an anderen Orten, Lausanne 1882.

überwinden. Dieses hat keine Aufführung des Lisztschen „Christus" schlagender bewiesen, als die neueste in München. Nicht die Königliche Hofkapelle mit ihrem Kapellmeister an der Spitze; nicht der Wüllnersche Kirchenchor mit seinen trefflich geschulten Kräften — sondern ein erst kürzlich konstituierter Dilettantenverein, von dessen Existenz man bis dahin noch kaum etwas vernommen, und ein Militär-Musikkorps, durch freiwillig Mitwirkende verstärkt, hat unter der Leitung eines jungen Musikers, Hoffbauer, den man noch niemals den Taktstock öffentlich schwingen sah, diese Aufgabe übernommen und auf eine Weise gelöst, die alle Erwartungen übertroffen hat. Drei Solisten — Frl. Breidenstein, Frl. Dotter und Hr. Borchers — waren freilich aus Weimar verschrieben worden; sie hatten sich schon dort im „Christus" trefflich bewährt und wußten ihren Ruf auch in München zu wahren. Damit ist aber keineswegs gesagt, daß man für die Besetzung nicht in München Kräfte genug hätte finden können, wenn sie nur Hoffbauer zur Verfügung gestanden hätten. Mußte er doch in der Generalprobe noch eine ganze Nummer streichen (das Hirtenspiel), weil er keinen Bläser für das englische Horn erhalten konnte. An Schwierigkeiten hat es dem jungen strebsamen Künstler also wahrlich nicht gefehlt — desto rühmlicher ist der Erfolg, der ihm mit dem Gelingen des Werkes zu teil ward.

Die Aufnahme war dem entsprechend eine außerordentlich warme, ja enthusiastische. Der anwesende Komponist wurde gefeiert, wie es ein solcher Meister verdient; sein Werk hat selbst solche Hörer ergriffen, welche das Kritisieren dem Genießen sonst vorzuziehen pflegen, und nicht ohne Vorurteil den Konzertsaal betreten hatten. Möge das gute Beispiel, welches der junge Hoffbauersche Gesangverein durch diese echt künstlerische That gegeben hat, und der glückliche Erfolg, der nun einmal die öffentliche Meinung zu bestimmen pflegt, zur Nachahmung aneifern. — Der Lisztsche „Christus" ist ein Kunstwerk, das man auf die Dauer nicht ignorieren kann. Es wird seinen Ehrenplatz in der Entwickelungsgeschichte der modernen Kirchenmusik erringen und zu behaupten wissen.

Musikalische Kreuz-Züge.

Liszts „Christus" in München.

(1875.)

Wenn der wohlgeneigte Leser in der Überschrift einen Doppelsinn findet, so will der Verfasser ihm nicht widersprechen. — Es gibt noch Ungläubige in Menge, und zwar nicht allein im Gelobten Lande, sondern in allen Ländern, gegen welche nicht nur ein Kreuzzug, sondern noch viele Kreuzzüge unternommen werden müssen, bevor es gelungen sein wird, sie zu bekehren. Vielleicht geschieht dies niemals vollständig. Indessen darf man nicht müde werden, seinen Glauben zu predigen. — In dieser Beziehung können die Anhänger des musikalischen Fortschritts von politischen und religiösen Körperschaften noch manches lernen. Vorwärts geht es aber doch, und dies ist immerhin eine Genugthuung und ein Sporn, nicht nachzulassen im Ermahnen — wie im Erobern.

Man kann aber auch, weniger kriegerisch gesinnt, den Kreuzzug als „Kreuz- und Querzug" verstehen, — ähnlich wie Hektor Berlioz sein à travers chants (champ) — und wird gleichfalls nicht unrecht haben. Denn wer heutzutage ein neues bedeutendes Kunstwerk von unseren ersten lebenden Meistern der Tonkunst in normaler Aufführung hören will, der darf es sich

nicht verdrießen lassen, Kreuz- und Querzüge durch das ganze Deutsche Reich und Österreich-Ungarn zu unternehmen.

Wo hört man eine strichlose Aufführung von „Lohengrin" oder den „Meistersingern"? — Vielleicht in München, wenn S. M. der König sie befiehlt, — aber nicht einmal in Wien, wenn Hans Richter dirigiert. — Wo hört man „Tristan und Isolde"? — Möglicherweise — wenn das Künstlerpaar Vogl nicht am Auftreten verhindert ist — in Weimar oder München, sonst aber nirgends. — Und wir raten jedem, der sich diesen seltenen Hochgenuß verschaffen kann, — denn das Reise-Budget ist bei den deutschen Musikern gewöhnlich ebenso bescheiden dotiert, wie bei den Berichterstattern — bevor er sich sein Rundreisebillet nimmt, den Telegraphen mit „Rückantwort bezahlt" in Bewegung zu setzen, um schließlich nicht vergeblich gereist zu sein. Denn man kennt ja die Heiserkeiten!

Wo hört man ferner Liszts große Werke? — Die Tonkünstler-Versammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins haben sich um deren Aufführung ein bleibendes Verdienst erworben, und werden, in richtiger Erkenntnis ihrer bedeutungsvollen Aufgabe, auch fernerhin nicht versäumen, bei jeder neuen Versammlung mit einem Lisztschen Hauptwerke ihre Programme zu zieren. Aber der Cyklus ist noch nicht erschöpft, und jenseits der Main-Linie namentlich bleibt noch sehr vieles, an manchen Punkten sogar noch alles zu thun übrig, weshalb es doppelt wünschenswert, daß der Musikverein seinen Wirkungskreis von Zeit zu Zeit auch nach Süden verlegt.

Karlsruhe und München allein machen eine Ausnahme von dem in Süddeutschland, am Ober- und Niederrhein allgemein üblichen Musikschlendrian, der sich bei Musikfesten höchstens bis zur „Neunten" und in allerneuester Zeit bis zu Brahms' „Triumphlied" aufrafft, im übrigen aber nicht müde wird, Händel zu feiern — weshalb in diesem Jahre große Freude in Israel herrschte, da es Joachim gelungen war, ein neues Oratorium Händels auszugraben — wobei jedoch sogar die glaubensstarke „Kölnische Zeitung" die maliziöse Bemerkung machte, daß dieser „Herakles" seinen Händelschen Brüdern zum Verwechseln ähnlich sieht, weshalb man wohl künftig vorziehen dürfte, wieder den längst einstudierten „Samson" oder „Judas Makkabäus" für „Herakles" zu substituieren.

Aber auch die Ausnahmen von diesen Normal-Programmen, deren Karlsruhe und München sich rühmen dürfen, haben immer ihre besonderen Gründe. So war es bei der Tonkünstler-Versammlung des A. D. Musikvereins (August 1864), daß Liszts 13. Psalm, Mephistowalzer und Festklänge in Karlsruhe zur Aufführung kamen, und dem speziellen Wunsche des Großherzogs von Baden ist es zu danken, daß Hans von Bülow im April 1873 die „Heilige Elisabeth“ dort dirigierte. – Auch in München war es bis vor kurzem lediglich die Künstlerthätigkeit Bülows, welche große Lisztsche Werke auf das Programm brachte, bis in diesem Jahre — zum größten Erstaunen der Alt-Münchner, aber zur größten Freude jener, in denen der Münchener Musikgeist der 60er Jahre fortlebt — plötzlich die Nachricht sich verbreitete, daß der Hoffbauersche Gesangverein am 12. April Liszts „Christus“ in seiner ganzen Ausdehnung zur Aufführung bringen werde.

Der Hoffbauersche Gesangverein? — Wer ist Hoffbauer? — Es ist eben nicht zu verwundern, wenn man im Deutschen Reiche so fragt — hat man doch in München selbst diese Frage aufgeworfen, mit obligatem Kopfschütteln über die Kühnheit dieses unbekannten jungen Mannes, welcher seinen kaum erst gegründeten Gesangverein nicht etwa mit Haydns „Schöpfung“ oder Händels „Messias“, — auch Mendelssohns „Paulus“ wäre ohne Anstand passiert — sondern sogleich mit einem Werke inaugurierte, das in ganz Deutschland erst eine vollständige Aufführung erlebt hatte — in Weimar, am 29. Mai 1873.

Bei Karl Hoffbauer gelangt mit vollem Recht der Spruch zur Geltung: „An seinen Früchten sollt ihr ihn erkennen“. In Leipzig, nur von wenigen Kunst- und Gesinnungsgenossen gekannt, komponierte er eine Oper „Frithjof“, ganz nach Wagnerschen Prinzipien, — die (natürlich) nirgends zur Aufführung angenommen ward. Dieses talentvolle Werk verschaffte ihm aber die Bekanntschaft mit Peter Cornelius, woraus sich in kurzer Zeit eine so innige Freundschaft gestaltete, daß die Witwe des Frühverewigten an Hoffbauer die Vollendung der von Cornelius hinterlassenen Oper „Gunnlöd“ vertrauensvoll übertrug. — Nach München übergesiedelt und hier durch den angestrengtesten Musikunterricht seine Existenz begründend, schreitet Hoffbauer sobald

als möglich zur Gründung eines neuen Chorgesangvereins, den er aus seinen Schülern und Schülerinnen, sowie aus Männergesangvereinen bildete, deren Direktion er schon früher übernommen. Dieser noch kein Jahr bestehende Verein übt in aller Stille den „Christus" ein, und überrascht den Schöpfer desselben plötzlich mit einer Einladung zur Aufführung, welche der liebenswürdige Meister freundlichst auf- und annahm.

Die Nachricht von diesem musikalischen Ereignis — denn das war es ohne Phrase — zog manchen Verehrer des großen Meisters wieder einmal nach München — den Schreiber dieses Reisebriefes zum ersten Male wieder, seitdem Bülow dort zum letzten Male (1872) „Tristan und Isolde" dirigiert hatte.

Mit welchen Schwierigkeiten Hoffbauer zu kämpfen hatte, bis er am 12. April mit dem Taktierstab das Zeichen zur Aufführung des „Christus" geben konnte, vermag nur zu beurteilen, wer die Münchener Verhältnisse etwas näher kennt. Es sind hier nicht die Schwierigkeiten des Einstudierens gemeint. Denn diese sind von einem so enthusiastischen und begabten Dirigenten, mit einem so tüchtigen und unermüdlich fleißigen Chor sehr wohl zu überwinden, — sondern die Schwierigkeiten — bei der Unmöglichkeit, die Mitwirkung der Königl. Hofkapelle zu erlangen (die nur unter ihren Meistern spielt) — einen Instrumentalkörper zu bilden, welcher einer solchen Aufgabe gewachsen ist; Solosänger zu finden, welche nicht Mitglieder der Königl. Hofoper sind; den Odeonssaal und die Orgel zur Aufführung zu erhalten; die Zeit für Orchesterproben zu gewinnen rc. rc. — Vorbedingungen, welche sich fast von selbst lösen, sobald die offiziellen Musikkräfte eine große Musikaufführung in die Hand nehmen, deren Bewältigung aber einem völlig außerhalb dieses Kreises stehenden Künstler um so mehr Sorge verursachen müssen, wenn auch das pekuniäre Risiko lediglich auf seinen Schultern ruht. Um so rühmlicher ist freilich auch das glückliche Gelingen. Wenn in unseren deutschen musikalischen Zentralpunkten überall erst ein Hoffbauer ist, so wird gar vieles möglich werden, was bis jetzt für unmöglich gilt!

Hoffbauer ist der erste, der dem Riedelschen Verein in Leipzig mit bestem Erfolge nacheiferte. Er hätte sich auch kein würdigeres Vorbild wählen können. Aus Weimar hatte er Frl. Dotter und Hrn. Borchers — die trefflichen Künstler,

welche auch dort schon bei der ersten Aufführung des „Christus" mitgewirkt — als Solisten gewonnen; an Stelle von Frau v. Milde sang deren talentvolle Schülerin, Frl. Breidenstein von Erfurt die Sopranpartie; an Stelle des Hrn. v. Milde ein kunstgebildeter junger Sänger aus München, Hr. Schuegraf. Das Harmonium spielte der Pianist Hr. Schmeidler, die Orgel Hr. Miegler, beides tüchtige zuverlässige Kräfte. Das merkwürdigste bei der im ganzen wohlgelungenen, durchweg lebendig und anregend wirkenden Aufführung war aber, daß eine durch freiwillig Mitwirkende auf 80 Mann verstärkte Militärkapelle vom 1. Infanterieregiment „König", Kapellmeister Wulschner, das Orchester bildete, welches Hoffbauer mit einer Orchester- und einer Generalprobe zur Aufführung herangebildet hatte. — Von der Königl. Hofkapelle wirkte nur der treffliche Harfenvirtuos Tombo mit; das englische Horn hatte es für angemessen gehalten, vor der Generalprobe die Zusage seiner Mitwirkung zurückzuziehen und dadurch die Aufführung des „Hirtenspiels an der Krippe" unmöglich zu machen.

Welchen Erfolg diese in jeder Hinsicht hervorragende Christusaufführung aber gehabt — erkannte man am besten an den Folgen derselben. Der kunstsinnige König von Bayern wünschte das große Werk kennen zu lernen; er befahl seinem Hofkapellmeister Levi, für Ihn eine Privataufführung zu veranstalten, die denn auch etwa 3 Wochen nach der Hoffbauerschen stattgefunden. Acht Tage später aber wurde diese Aufführung mit denselben Kräften im Königl. Hoftheater für das allgemeine Publikum wiederholt.

Die Thatsache steht also fest, daß Liszts „Christus" in München innerhalb 4 Wochen dreimal zur Aufführung gelangte! — Soviel vermag eine energische Initiative zu erreichen. Denn daran ist wohl nicht zu zweifeln, daß die Aufführungen der Königl. Hofkapelle nicht stattgefunden hätten, wenn die Hoffbauersche nicht vorausgegangen wäre. — — —

Über ein Werk von dem künstlerischen Gehalte und der Tragweite, wie Liszts „Christus", ein kurzes Aperçu zu geben, ist schwieriger, als eine bogenlange Abhandlung zu schreiben. So vieles ist hier in Betracht zu ziehen, daß man die enggezogenen Grenzen eines Reisebriefes weit überschreiten möchte.

Der Standpunkt unserer modernen Kirchenmusik ist hier vor

allem ins Auge zu fassen, die, trotz unzähliger Oratorien- und Messenkompositionen, von Beethovens „Missa solemnis“ bis zu Liszts Kirchenwerken streng genommen keinen entscheidenden Schritt nach vorwärts gethan, sondern sich nur in verschiedenen bemerkenswerten Seitenlinien, mehrfach auf sehr geistreiche und stilistisch festgeschlossene Weise — wir erinnern nur an Kiel und Brahms — ausgebreitet hat, oder, wie bei Mendelssohn, ein Zurückgreifen auf klassische Musterformen mit charakteristischer Ausprägung eines individuellen Gehaltes zu vereinigen suchte.

Es ist dem Kirchenstile ähnlich ergangen, wie dem Opern- und Symphonieenstil. Wenige bahnbrechende Genies sind kurzerhand zu bezeichnen, welche, indem sie sich zum Mittel- und Höhepunkt des Empfindungskreises ihrer Zeit erheben, einer bestimmten Kunstgattung ihren neuen Gedankeninhalt aufprägen, damit aber immer zugleich einen bedeutsamen formalen Fortschritt verbinden, welcher nun wiederum auf längere Zeit maßgebend wird, so daß die folgenden Generationen über ihn nicht hinauskommen. Die nächste Folge der Erscheinung eines Genies ist immer, daß es isoliert unter den Zeitgenossen steht; die fernere, daß es längere Zeit, wenn nicht geradezu kopiert, doch imitiert wird; die dritte Konsequenz, daß der Eklektizismus des Talentes sich der Formen bemächtigt, mit dem ersichtlichen und auch mehr oder weniger gut gelingenden Bestreben, wenigstens einen individuellen Gedankeninhalt hineinzulegen.

Die Geschichte der Oper lehrt uns dies am frappantesten, weil hier die dichterische Stoffbehandlung klar vor Augen liegt und der dramatische Bau von dem musikalischen nicht zu trennen ist. Im symphonischen und Kammerstil vollziehen sich diese Wandlungen viel weniger häufig und energisch, weil hier nicht, wie in der Oper, der Einfluß der Stile fremder Nationalitäten sich geltend macht. — Während die deutsche Oper den romanischen Einfluß, der einmal von italienischer, dann wieder von französischer Seite die Oberherrschaft erstrebt, fort und fort zu bekämpfen hat, ihm auch zeitweilig so unterliegt, daß sie nur durch Assimilation dieser fremdländischen Elemente ihre Existenz sich erhält — bis ein neuer Befreier erscheint — so hat die reine Instrumentalmusik den großen Vorteil, daß sie ohne Wettbewerber dasteht und eine spezifisch deutsche ist. Sie ist sich dieser

unbestrittenen Alleinherrschaft auch mit Stolz bewußt, aber gerade dadurch in Gefahr, einer gewissen Einseitigkeit zu verfallen, die zur Stabilität führen muß.

Die erste gründliche Umgestaltung ihres, durch einen langen Zeitraum sich ruhig und unangefochten entwickelnden, fast idyllischen Zustandes erhielt sie durch Beethoven, und man weiß zur Genüge, welche Kämpfe hierdurch hervorgerufen wurden, Kämpfe, die noch heute durch keinen allgemeinen Frieden beendigt sind, obgleich über ein halbes Jahrhundert seit ihrem Beginn vorübergegangen. Die zweite energische Erschütterung der zur Monopolisierung ihrer traditionellen Formen stark inklinierenden Instrumentalmusik wurde durch Berlioz unternommen, aber nicht zu Ende geführt; die dritte wurde durch Liszt vollendet, und dieser große Reformschritt war für das spezifisch germanische Element um so empfindlicher, als er nicht aus der Mitte der Nation selbst hervorging, und deshalb für ein fremdländisches Eindringen gehalten wurde, obgleich Liszt seine Umgestaltungen der symphonischen Formen nachweislich auf Beethovens Vorgang gründete. Aus dem zweifachen Grunde, daß einesteils die Beethovensche Reform selbst noch keineswegs unbestritten anerkannt, und anderenteils Liszt kein Deutscher von Geburt — wohl aber von künstlerischer Gesinnung und Bildung — ist, erklärt sich der fanatische Sturm, der gegen die „symphonischen Dichtungen" und was mit ihnen zusammenhängt, sich erhoben und — freilich im decrescendo — noch immer fortzuwühlen sich bestrebt. In den letzten 20 Jahren — denn so lange währt nun schon der Kampf — sind aber die Gegner Liszts aus einer Position nach der andern durch die Macht der Thatsachen herausgetrieben worden, und werden schließlich die Waffen strecken müssen, da die jüngere Generation der Komponisten auf dem besten Wege ist, nur noch symphonische Dichtungen in mehr oder weniger verwandter Form zu schreiben, sofern sie sich nicht in die klassischen Katakomben der „Suite" flüchtet, die deshalb uneinnehmbar, — weil sie keine Symphonie mehr ist!

Noch konservativer, als die Instrumentalmusik, ist die Kirchenmusik. Es liegt dies im Charakter des Kirchlichen überhaupt. „Freie Forschung" und „Fortschritt" sind Elemente, welche dem religiösen Grundprinzipe des Dogmas fast feindlich gegenüber-

stehen. Gewinnen aber jene reformatorischen Elemente einmal das Übergewicht, so kommt es auch immer zu einem konfessionellen Bruch. — Diese, im innersten Wesen der Kirche begründete Stabilität hat sich mehr oder weniger auch in allen Künsten fühlbar gemacht, welche der Kirche dienen. Die Architektur ist bei ihren kirchlichen Bauten an gewisse Formen und Verhältnisse gebunden, die sie niemals umgehen, nur variieren kann; die Malerei an bestimmte heilige Motive, die sie seit Jahrhunderten immer und immer wieder behandeln muß; und welche Kämpfe die kirchliche Tonkunst in früheren Jahrhunderten zu bestehen hatte, wo man einmal den Figuralgesang verbannte, dann wieder die Instrumentalmusik, dann wenigstens gewisse Instrumente und Stimmen, oder ganze Musikgattungen, — ist bekannt genug. Noch jetzt ist dieser Kampf nicht beendet, und wird um so hemmender, je orthodoxer das jeweilige Kirchenregiment auftritt. — Um nun in keinen unangenehmen Konflikt zu kommen, wird die Mehrheit immer bereit sein, es beim Alten zu belassen, die einmal sanktionierten Formen zu respektieren, und mit den erlaubten Mitteln sich zu behelfen suchen. Große Reformatoren in der Kirchenmusik sind daher selten; dringen sie aber durch, so wirken sie auch auf lange Zeit hinaus.

Die größte Spaltung im Stile der Kirchenmusik rief die deutsche Reformation hervor, und es ist geradezu unbegreiflich, wie man in neuerer Zeit wiederholt behaupten konnte, es gäbe keine *protestantische* Kirchenmusik. Daß der Meßtext und alle Lieder des Marienkultus durch den Protestantismus aus dem Bereiche der Kirche verbannt wurden, war nicht minder bedeutsam, als daß im lutherischen Kirchenliede eine neue Kunstform gewonnen wurde. Man suchte nach neuen dichterischen Stoffen und neuen Formen, und hierdurch trat einerseits die Kultivierung der Kirchen-Kantate und des Chorals, anderseits die des Oratoriums in den Vordergrund.

Mit der deutschen Reformation gewannen wir zuerst eine *deutsche* Kirchenmusik. Solange die römische Kirche die im Occident allein herrschende war, dominierte durch sie auch die römische Kirchenmusik; eine germanische gab es streng genommen nicht. Die griechische Kirche des Orients ist noch viel konservativer, als die römische. Während letztere sich doch von Zeit zu Zeit regenerierte, hielt die griechische eisern fest an ihren alten

Gesängen, wie an ihrem ganzen Ritus. — Die deutsche Reformation brach auch in musikalischer Hinsicht freiere Bahn; da hier der Kultus doch nur bedingt mit der Musik verbunden war, konnte diese sich ihre Formen freier wählen, geriet aber dabei mehr in Gefahr, sich in das Weltliche zu verlieren. So haben wir allerdings viele Kirchenmusik erhalten, die eigentlich keine mehr ist, sondern nur Musik, die man in der Kirche machen kann.

Das Oratorium zeigt uns das am deutlichsten. Diese Kunstform strebte immer mehr nach einer scharfen Charakteristik hin und kam dadurch bald an eine Grenze, wo das Geistliche in das Weltliche, das Epische in das Dramatische überging. Hierdurch wurde das Oratorium in den Konzertsaal verpflanzt und stand nun völlig außerhalb der Kirche. Durch diese Loslösung von jedem Kultus gewann es allerdings eine ungleich freiere künstlerische Bewegung, aber stand, oft ziemlich charakterlos, zwischen Kirche und Theater mitten inne, und war und blieb ein Kompromiß, eine Zwittergattung, mit welcher nach Belieben experimentiert werden konnte. Man hat dies auch redlich gethan, und ist dann endlich dahin gekommen, „geistliche Opern" zu komponieren, die — im Konzertsaal aufgeführt werden; wie man anderseits Oratorien in Szene gesetzt und in Kostüm aufgeführt hat. Damit war denn nun freilich der Zusammenhang mit der Kirche gründlich beseitigt; nur im „Passionsspiel" trafen die verschiedenen Kunstgattungen wieder zusammen. Das Passionsspiel ist aber die älteste Form des Oratoriums, und zugleich eine streng katholische. Somit wäre denn diese Kunstform in ihren Ausgangspunkt zurückgekehrt.

Hier gründlich reformatorisch einzugreifen, war keine leichte Aufgabe, zumal in unserer Zeit, die im ganzen so wenig kirchlich gesinnt ist und eben deshalb die Entwickelung des weltlichen Oratoriums so ausnehmend begünstigt hat. Nach der Seite des Dramatischen konnte das Oratorium nicht weiter geführt werden, als es jetzt schon ist. Es würde damit auch nichts erreicht, als eine szenische Gewandung, ohne eigentliches dramatisches Leben. Also mußte die Wendung nach dem Kirchlichen zurückgenommen werden, — aber wie? —

In unserer Zeit, die im technischen Können alle früheren überragt, vermag sich ein gewandter Musiker schließlich in jeden

Stil hinein zu arbeiten. Sofern er ihn aber nur reproduziert, hat er damit der Kunst nichts genützt. Will er die Kunst wirklich fördern, so muß er seinen eignen Stil zu schaffen verstehen, der künstlerisch motiviert, organisch entwickelt und nicht außerhalb seiner Zeit stehend sein darf. Bei der Kirchenmusik kommt noch die Bedingung hinzu, daß der sie kultivierende Künstler auch wirklich kirchlich gesinnt sein muß, wenn er durchgreifend wirken will. Der Schein und die Phrase werden hier schneller erkannt und vom Wesen und der Überzeugung schärfer unterschieden, als in anderen Kunstgebieten. Man kann keine wahre geistliche Musik komponieren, wenn man selbst nicht an das glaubt, was man schreibt. — Beim Dramatiker ist es im Grunde nicht anders. Wer mit den dramatischen Gestalten, die er schafft, nicht selbst fortlebt und lebendig empfindet, der wird niemals echte dramatische Musik produzieren, deshalb gibt es auch so viele unechte, hohle und phrasenhafte Opern, ohne inneres Leben und ohne dramatische Berechtigung. Rein menschliches Empfinden ist aber noch viel allgemeiner zu finden, als rein religiöses; und sowenig ein Dichter echt fromme Lieder, ein Maler wirklich religiöse Bilder schaffen kann — und, wenn er Gesinnung und Selbsterkenntnis besitzt, auch schaffen wird — sofern nicht ein inneres Bedürfnis ihn dazu treibt, noch viel weniger soll ein Tonkünstler ohne religiöse Überzeugung auf das Gebiet der kirchlichen Tonkunst sich verirren — noch viel weniger deshalb, weil der Musik, als reinster Ausdruck seelischer Empfindung, mit Äußerlichkeiten nicht beizukommen ist, wenn sie sich nicht in Phrasen, nicht im Formalismus verlieren soll.

Wenn nun irgendwer in unserer Zeit berufen sein konnte, auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst reformatorisch zu wirken, so war es Franz Liszt, weil bei ihm sich alle Bedingungen vereinigten, die hierzu erforderlich sind: Originalität der musikalischen Erfindung, künstlerische Freiheit in selbständiger Behandlung und Erweiterung der Formen, und innerste religiöse Überzeugung. Liszt steht zugleich inmitten des Empfindungskreises unserer Zeit. Er ist Romantiker — und wenn man etwa behaupten will, daß unsere Zeit nichts weniger als eine romantisch gesinnte sei, so möge man doch nur das gesamte Gebiet der Tonkunst der Gegenwart überschauen, um sich zu überzeugen, ob die Romantik ausgestorben sei. Sie kann es auch nicht; denn das

romantische Bedürfnis ist im Menschen (glücklicherweise) ein unvertilgbares. Aus dem Leben vertrieben, flüchtet sich die Romantik in die Kunst; aus einer Kunst verbannt, bemächtigt sie sich einer anderen. So unbestreitbar es nun auch ist, daß die Dichtkunst unserer Tage nichts weniger als romantisch gestimmt ist, daß auch die Malerei sich mehr und mehr im Realismus verliert, so wenig ist zu verkennen, daß die Musik es ist, welche die Romantik mit offenen Armen aufgenommen hat, und daß diese sich um so fester mit ihr verbindet, je schroffer die realistische Reaktion ihr gegenüber steht. Deshalb ist auch das Ankämpfen der Formalisten gegen diesen rein menschlichen, idealen Zug ein ganz vergebliches.

Weil Richard Wagner das ästhetische Bedürfnis unserer Zeit am tiefsten erfaßt und zum vollendetsten künstlerischen Ausdruck gebracht hat, steht er als Führer und Gebieter an der Spitze unserer musikalischen Entwickelung, und schlägt alle Opposition mit seinen Werken nieder. Und wie Wagner die Bühne so vollkommen beherrscht, daß neben ihm kein „Opernkomponist“ mehr aufkommen kann, der seinen Lehren nicht folgt, so hat auch Liszt, wenn auch anfänglich wirksamer bekämpft, sich sein Gebiet erobert: zunächst als Pianist und Klavierkomponist — hier aber bereits so gründlich, daß die ganze jüngere Pianistenschule, wenn sie nicht bei jedem Wettspiel auf den Sand gesetzt sein will, seinen Stil acceptieren und seine Werke interpretieren muß, — sodann, wenn auch langsamer und schwieriger, als Symphoniker, da seine Partituren fort und fort wirken, wenn auch die soliden Konzertinstitute sie nicht aufzuführen sich zum Grundsatz machen, — solange es eben geht. Und nunmehr tritt Liszt auch als Kirchenkomponist reformatorisch auf und zeigt hier, mit wie scharfem, richtigem Blick er das erkannte, was unserer Zeit not that, um auch dieses, weniger allgemein angebaute und schwieriger auf neue Bahnen zu lenkende Kunstgebiet zu regenerieren. Die einem guten Teile der Zeitgenossen erheblich ferner liegende kirchliche Tonkunst dem allgemeinen Empfindungsgehalte näher zu führen, vermag vor allen Liszt deshalb, weil ihm der dramatische Zug eigentümlich ist, nach welchem die romantische Tonkunst schon ersichtlich in der reinen Instrumentalmusik, noch ausschließlicher im Oratorium, hinstrebt. — Dramatisches Leben mit kirchlichem Charakter zu verbinden, war aber

eben die schwierige Aufgabe, die wir als notwendiges Erfordernis einer Regeneration des Oratorienstils bezeichneten. Und im „Christus" erscheint diese Aufgabe gelöst.

Daß dem Meister diese Lösung nicht leicht geworden, daß er sich unausgesetzt jahrelang in der Stille damit beschäftigt hat, ist chronologisch nachzuweisen. Die „Seligpreisungen", welche bekanntlich schon zu Ende der fünfziger Jahre in Weimar zur Aufführung kamen und bald darauf im Druck erschienen, sowie das, später gleichfalls separat erschienene Pater noster, sind die ersten Keime, aus welchen das große Christus-Oratorium herauswuchs. Zwischen dem ersten Gedanken, einen „Christus" zu komponieren und der ersten Aufführung liegen circa 20 Jahre. Die Fundamentalfrage, in welcher Weise das Ganze dichterisch anzulegen sei, beschäftigte zunächst den Meister längere Zeit. Zu Anfang der fünfziger Jahre dachte er daran, sich mit Friedrich Rückert in Verbindung zu setzen, um aus dessen „Evangelienharmonie" eine textliche Grundlage zu gewinnen. Indessen erkannte Liszt bald, daß dieser Weg für ihn nicht der gesuchte sei. Denn abgesehen davon, daß hierdurch die Dimensionen eines Oratoriums weit überschritten würden, — er hätte eine Trilogie daraus gestalten müssen — wäre er auch vermutlich durch den Dichter in jene traditionellen Formen der Recitative, Arien und Chöre gelenkt worden, die Liszt gerade vermeiden wollte. Weder Händels „Messias" noch Bachs „Passionen" konnten seine Vorbilder sein; ebensowenig wollte er ein wesentlich dramatisches Oratorium gestalten, in welchem „Christus" selbstredend eingeführt würde und gleichsam handelnd aufträte. Denn dadurch hätte er sich nur noch mehr von jenem kirchlichen Stile entfernt, dem er uns wieder näher zu führen sich zur Aufgabe gestellt hatte.

Daß Liszt sein Werk auf dem Fundament der katholischen Kirche aufbaute, war der Erreichung seines hohen Zieles entschieden förderlich. Denn indem die katholische Kirche die Musik viel unmittelbarer, als die protestantische, in ihren Kultus zieht, bietet sie selbstverständlich auch viel mehr Anknüpfungspunkte für musikalische Kunstwerke, welche sich religiöse Motive zur speziellen Aufgabe stellen. Hierzu kommt, daß die katholische Kirche die mehr sinnlich wirkenden Ausdrucksmittel, also auch die dramatischen, keineswegs so puristisch von der Hand weist, wie

der strengere Protestantismus, daß im Gegenteil die katholische Kirche das romantische Element pflegt und der Phantasie, innerhalb der dogmatischen Grenzen, freieres Spiel läßt.

Liszt konnte daher einerseits an die großen Kirchenfeste — das Weihnachtsfest und Osterfest — anknüpfen, um die Hauptteile seines Oratoriums darum zu gruppieren, anderseits an die liturgischen Formen, die ihn unmittelbar mit dem Kultus und hierdurch auch mit der ganzen Gemeinde in innigere Verbindung brachten*). Die protestantische Kirche feiert zwar dieselben Feste; die Musik ist für sie aber hierbei kein durch ihren Kultus geradezu gefordertes Element, sondern mehr eine festliche Zierde, die sie nötigenfalls auch entbehren kann und welche die streng Reformierten auch ganz verbannt haben. Um unmittelbar an den Kultus und an die Erbauung der Gemeinde anzuknüpfen, bietet sich den protestantischen Komponisten nur die Kunstform des Chorals, welcher denn auch seit J. S. Bach eine so große und bedeutsame Rolle in den protestantischen Oratorien übernommen hat. In die kirchlichen Empfindungsäußerungen der bei den Aufführungen versammelten Gemeinde greift aber diese Form freilich nicht unmittelbar ein, denn sonst müßte konsequenterweise in den Passions-Oratorien Bachs die Gemeinde bei dem Intonieren der Choräle mit einfallen. — Es war dies bekanntlich auch die ursprüngliche Intention Bachs. —

Den Choral, dessen mächtiger Wirkung sich niemand wird entziehen können, mußte Liszt von seinem Standpunkt aufgeben;

---

*) Die Liturgie hat den Zweck, die Erbauung der Gemeinde zu fördern und nicht bloß eine passive, sondern eine aktive Andacht zu nähren. Die wichtigsten alten Liturgieen suchte Bunsen in seiner Schrift „Hippolytus und seine Zeit" in authentischer Form zusammenzustellen. Die Römer leiteten ihre Liturgie von Petrus, die Mailänder von Ambrosius ab. — Für einzelne kirchliche Handlungen verfaßte man liturgische Bücher, die man, je nach ihrer Bestimmung, mit den Namen Antiphonarium, Lectionarium, Baptisterium, Evangelarium, Orationale, Psalterium, Sequentiale rc. bezeichnet. Aus diesen entstanden mit der Zeit folgende, jetzt in der römisch-katholischen Kirche gebrauchte sieben liturgische Bücher: Missale, Brevier, Martyrologium, Ritual (Agende), das römische Pontifikal, das bischöfliche und päpstliche Zeremonial. — In der protestantischen Kirche wurde Luther auch Reformator der Liturgie, indem er den Gottesdienst vereinfachte und die Liturgieen in einem Buch, der Agende, zusammenfaßte.

aber er fand Ersatz dafür in den liturgischen Gesängen seiner Kirche, welche den Vorzug weit größerer Mannigfaltigkeit in den Formen bieten. Daß ein Meister, wie Liszt, sich aber hier mit der Überlieferung nicht begnügte, sondern die vorgefundenen Formen in künstlerischer Selbständigkeit behandelte, ist wohl selbstverständlich. — Dem protestantischen Choral am nächsten verwandt ist die „Osterhymne" (Nr. 13) „O filii et filiae", ein über tausend Jahre alter religiöser Volksgesang, welcher in den ersten Jahrhunderten des Christentums von allen Gläubigen am Ostermorgen gesungen wurde, und sich noch jetzt in Frankreich — wenn auch nur fragmentarisch — erhalten hat. Die meisten alten Choräle sind bekanntlich aus mehr oder weniger umgebildeten Volksliedern entstanden. Liszt behielt den Text und die Melodie der historisch-ehrwürdigen Osterhymne bei, harmonisierte sie aber im dorischen Kirchenton und gab ihr zur Begleitung das Harmonium.

Zu der Gruppe der an die Liturgie anknüpfenden lyrischen Momente des Oratoriums zählen wir ferner die herrlichen „Seligpreisungen" (Nr. 6) und das ernste „Vaterunser" (Nr. 7). In beiden Sätzen sind die eigenen Worte des Heilands eingeführt, aber nicht als individuelle Gefühlsäußerungen, sondern als kirchliche Glaubenssätze, die von der ganzen christlichen Gemeinde aufgenommen und ausgesprochen werden. — Die „Seligpreisungen", in ihrer edlen Einfachheit von wunderbarer Wirkung, ein lyrisch-religiöser Höhepunkt des Oratoriums, sind im Stile der gregorianischen Antiphonieen (Responsorien) konzipiert, wobei der Priester (Baritonsolo) die einzelnen Glaubenssätze intoniert und die Gemeinde (der Chor) sie wiederholt. Die feinen melodischen Variationen und die sinnvollen Modulationen in den sieben Seligpreisungen verleihen jeder derselben einen entsprechend veränderten Charakter; die Wirkung steigert sich fort und fort, und gipfelt in der letzten, verheißungsvollsten Seligpreisung: „Denn ihrer ist das Himmelreich". —

Im Gebet des „Vaterunser" vereinigt sich die ganze Christenheit; hier treffen alle Konfessionen zusammen. Die melodische Grundform ist eine choralähnliche, die polyphone Behandlung siebenstimmig (den sieben Bitten entsprechend), der lyrische Grundcharakter ein ernst und ruhig sich entwickelnder. Auch das Pater noster beginnt antiphonienartig, indem einmal der Tenor,

dann der Alt, endlich der Baß die einzelnen Bitten zuerst intoniert, aber nicht im Solo, sondern im Chor-unisono. Diese Form ist aber hier nur bei den ersten Bitten durchgeführt — sie geht im Höhepunkte („Und führe uns nicht Versuchung") in eine freie imitatorische Form mit prachtvoller harmonischer Wirkung über. — Die Seligpreisungen und das Vaterunser haben auch das Gemeinsame, daß sie beide nicht vom Orchester, sondern nur von der Orgel begleitet werden; die Seligpreisungen beginnen a capella und die Orgel tritt erst später ein, steigert dann aber auch den Effekt um so mehr. Die verschiedene Behandlung der beiden „Amen" bietet höchst charakteristische Unterschiede, und zeigt Liszts künstlerische Freiheit in Erfassung des Geistes, der den wahren Kirchenstil beseelen soll.

Zu den an die Gruppe der liturgischen Motive sich anschließenden Nummern rechnen wir auch die beiden Marianischen Hymnen, das Stabat mater speciosa (Nr. 3) und Stabat mater dolorosa (Nr. 12). Beide von demselben Dichter (Jacobus de Benedictis) im 13. Jahrhundert verfaßt, zeigen in ihrer poetischen Behandlung einen streng durchgeführten Parallelismus, sind aber in der seelischen Grundstimmung total verschieden. Während im speciosa das heilige Entzücken der Mutter des Gottessohnes geschildert wird, wie sie an der Krippe des Neugebornen steht, zeigt uns das dolorosa den unendlichen Schmerz der am Kreuze niedergesunkenen Maria. Dieser erschütternde Gegensatz wird in der musikalischen Behandlung meisterlich wiedergegeben. Den naheliegenden Parallelismus der musikalischen Form hat Liszt streng vermieden. Das Stabat mater speciosa ist ein Chorsatz, in einfacher Liedform mit strophischem Bau (der Hauptteil jeder Strophe in $^4/_4$-, der Schluß in $^3/_4$-Takt) gehalten, beginnt a capella und erhält sodann die Orgel zur harmonischen Unterlage. Der Höhepunkt ist das „Inflammatus". Im großen und ganzen ist der harmonisch und modulatorisch feinfühlend variierte Charakter der verschiedenen Strophen ein in erhabener Freudigkeit sich gleichmäßig ausbreitender, rein lyrischer.

Ganz anders das Stabat mater dolorosa. Hier ist der Charakter der Liedform gänzlich verlassen; der gewaltige Schmerz, das Hochtragische der Situation drängen unwillkürlich zum Dramatischen, mit bis zur höchsten Gipfelung sich steigernder Leidenschaftlichkeit. Die ganze Passionsgeschichte ist in diesem

zweiten Marianischen Hymnus konzentriert; dennoch ist es vermieden, Maria oder die anderen Leidtragenden zu individualisieren — es ist wiederum der Schmerz der am Kreuze weinend hingesunkenen ganzen Christenheit, der sich hier kundgibt. Das Soloquartett, teils in einzelnen Stimmen, teils vereint, tritt zwar in ergreifender Weise in den Vordergrund, aber immer gefolgt oder begleitet von dem Chor, und mächtig unterstützt von dem vollen Orchester, welches die Situationen instrumental gleichsam illustriert. Trotz der großen Mannigfaltigkeit der Stimmungen ist aber der thematische Zusammenhang des Ganzen streng gewahrt — es ist dies ein für den Lisztschen Stil höchst charakteristisches Kennzeichen, welches wir in allen seinen großen Werken wiederfinden. Dieses Stabat mater dolorosa zählt zu den größten Leistungen nicht nur der Lisztschen, sondern der gesamten neueren Kirchenmusik; als Passionshymnus in so gedrängter, in aller Mannigfaltigkeit einheitlicher Form steht es wohl einzig in seiner Art da.

In den bisher angeführten 5 Nummern (das ganze Werk zählt 14) lehnt sich das Oratorium an die katholische Liturgie mehr oder weniger unmittelbar. Im zweiten Marianischen Hymnus mußte der Komponist aber die lyrische Grundstimmung notwendigerweise, weil durch den Stoff bedingt, schon aufgeben. Wir treten hier in das epische Gebiet des Oratoriums, mit sorgfältiger Vermeidung solcher dramatischer Momente, welche Persönlichkeiten in den Vordergrund bringen könnten. Diese Wahrung des rein epischen Charakters finden wir in dem ganzen Werk mit Meisterhand festgehalten. Liszt vermeidet mit feinstem Takte ebenso die Person Christi einzuführen, wie er weder Maria noch die Jünger u. s. f. selbstredend auftreten läßt. Durch die fast ausschließlich bevorzugten Chorsätze steht das Volk im Vordergrunde, aber nicht das jüdische Volk, welches „Hosianna" und „Kreuzige" ruft, sondern die betrachtende oder betende christliche Gemeinde, welche allen Zeiten angehört. Wo Solostimmen auftreten, sind sie nur einzelne, periodisch losgelöste Glieder des großen Ganzen.

Im ersten Teile (Weihnachts-Oratorium) vernehmen wir zuerst die Stimme eines Engels, welcher der Welt verkündet, daß ihr der Heiland geboren sei, worauf die himmlischen Heerscharen mit dem „Ehre sei Gott in der Höh'" einfallen. Es bildet dies

die vokale Einleitung zum Oratorium, nachdem eine zweisätzige instrumentale Introduktion vorausgegangen ist, wovon der erste Satz sich auf das ganze Werk bezieht, ein mysteriöses Fugato „Rorate coeli", welches an die Weissagung Christi durch Jesaias (XLV, 8) anknüpft, während der zweite Satz, ein Pastorale, speziell an die Situationen des Weihnachtsoratoriums anknüpft*). Das Fugenthema des Rorate coeli ist aus einer uralten Kirchenmelodie entwickelt und bildet eine der wichtigsten thematischen Grundlagen für das ganze Werk. Die Durchführung ist im Stile Palestrinas gehalten, reine Dreiklangsharmonieen bilden die Unterlage; der Charakter dieser Introduktion ist ein durchaus mystischer, auf alles Folgende wie ein Weissagung vorbereitender.

An die Verkündigung des Engels schließt sich sodann der erste Marianische Hymnus, worauf wiederum zwei Instrumentalsätze folgen: das „Hirtenspiel an der Krippe", ein Pastorale (Nr. 4) und die „Anbetung der heiligen drei Könige" in Marschform (Nr. 5). In diesen beiden Sätzen tritt allerdings das weltliche Element mehr als sonst in den Vordergrund, bleibt aber immer in direkter Beziehung zu Christus. Im Pastorale ist es das niedere Volk der Hirten, welches dem Gottessohn in seiner Weise huldigt; im feierlichen Marsch sind es die königlichen Seher, die durch den Stern zur Krippe geleitet werden, wo sie Gold, Weihrauch und Myrrhen als Geschenke darbringen. — Hierbei ist wohl zu beachten, daß der Komponist diese mehr äußerlichen Vorgänge, die der kirchlichen Grundstimmung des ganzen Werkes am fernsten stehen, lediglich in das Gebiet der Instrumentalmusik verwiesen, also der Individualisierung möglichst entrückt hat, und dadurch ihnen einen mehr symbolischen Charakter wahrt. — Das reizende Hirtenspiel steht übrigens im engen Zusammenhang mit alten kirchlichen Gebräuchen. Es ist eine künstlerische Darstellung der volkstümlichen Weihnachtsfeier, wie sie in Italien früher allgemein üblich war, und noch jetzt in Rom von den Pifferari festgehalten wird, die zur Weihnachtszeit von ihren Bergen herniedersteigen, um an der heiligen Krippe ihre eigentümlichen Weisen zu spielen.

---

*) Sowohl bei der Münchener, als bei der ihr vorhergegangenen Weimarer Aufführung fiel das Pastorale aus — eine Kürzung, mit welcher der Komponist einverstanden zu sein scheint.

Zu den höchst charakteristischen Zügen des Lisztschen Werkes zählen wir: daß die drei Teile des Oratoriums jeder für sich ein abgeschlossenes Ganze bilden, welches sehr wohl separat aufgeführt werden kann, — als Weihnachts- und Oster-Oratorium und „Nach-Epiphania"; — daß diese drei Hauptteile einen wesentlich verschiedenen Grundcharakter zeigen, und dennoch thematisch so eng zusammengeschlossen sind, wie es Liszts Werke der zweiten (symphonischen) und der dritten (kirchlichen) Periode von jeher gewesen. Die große Kunst seiner thematischen Arbeit, welche es ihm ermöglicht, die verschiedensten Stimmungen aus denselben Motiven zu entwickeln — wie seine symphonischen Dichtungen zuerst so klar darlegten —, hat sich auch im „Christus" glänzend bewährt; sie liegt hier zwar für den nicht kunstgebildeten Hörer verborgen, ist aber für den Musiker nur um so interessanter. Der inneren Einheit gegenüber steht eine große Mannigfaltigkeit der Formen und Stimmungen, welche sich um so freier entfalten können, je sicherer, durch den thematischen Zusammenhang, die dem Ganzen zu Grunde liegende und alles beherrschende Idee gewahrt bleibt.

Wir finden im ersten Teile das eigentümliche Verhältnis, daß vier Instrumentalsätze nur zwei Vokalsätzen gegenüberstehen; das Weihnachtsoratorium erhält dadurch einen teilweise symphonischen Charakter, in welchem entweder ganz allgemeine, oder speziell an das Weltliche anknüpfende Stimmungen sich geltend machen. Es entspricht dies durchaus der diesem Teile zu Grunde liegenden Idee der Menschwerdung des Gottessohnes, sowie der freudevollen, beglückenden Empfindung, welche alle beseelt, die das Christkind in der Krippe schauen und ihm huldigen durften. „Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen" ist die Grundstimmung des ersten Teiles.

Das göttlich Erhabene des Lehrers der Menschheit, des Religionsstifters führt uns nunmehr der zweite Teil — „Nach Epiphania" — vor die Seele, und hier tritt sofort der kirchliche Charakter in seiner vollen Weihe und Kraft uns entgegen. Die „Seligpreisungen" und das „Gebet des Herrn" eröffnen diesen Teil; das gewaltige Tu es Petrus, die Gründung der Kirche (Nr. 8) schließt sich ihnen an, ein imposanter, „wie in Stein gehauener" Satz, der unter dem charakteristischen Titel

der „Papsthymne" schon vor Veröffentlichung des ganzen Werkes bekannt geworden war.

Auch hier sind es, wie in den „Seligpreisungen" und dem Pater noster, Worte des Heilandes, die wir vernehmen; aber auch hier tritt Christus uns nicht persönlich entgegen, sondern wiederum ist es die ganze Christenheit, die ihr Glaubensbekenntnis ablegt, indem sie die Worte des Gründers der Kirche einmütig überzeugungsvoll wiederholt. Es weht, bei aller eisernen Festigkeit des Bekenntnisses, welches keinen Widerspruch duldet, ein eigentümlich populärer Geist durch diesen merkwürdigen Satz; der mittlere Teil, „Simon Johanna, hast du mich lieb", bildet in seiner liedartigen Form einen weichen, lyrischen Gegensatz zu der unisonen Strenge des Hauptgedankens; „Kraft und Liebe, zwei welttragende Mächte, sind hier (nach L. Ramanns eingehender Interpretation) zusammengestellt, als Grundfesten des kirchlichen Gebäudes." —

Nachdem nunmehr Christus als Lehrer und Gründer der Kirche uns nahe getreten ist, bringen die beiden folgenden Sätze Christus, als Gottessohn und Messias, den Gläubigen zum Bewußtsein in dem „Wunder" (Nr. 9) und dem „Einzug in Jerusalem" (Nr. 10). Christus mußte in seiner Allgewalt über die Natur, in seiner göttlichen Wunderkraft dargestellt werden, um ein Gesamtbild seines Wesens und Wirkens zu geben; die Wahl des Wunders war aber nicht leicht, sofern der Stil des Ganzen streng festgehalten werden sollte. Dem Komponisten boten sich hier viele dankbare Motive und effektvolle Momente dar: die Erweckung des Lazarus, die Speisung der Zehntausend ꝛc. Alle diese Stoffe hatten aber das Gemeinsame, daß in ihnen der dramatische Stil zu ausschließlich sich geltend gemacht hätte; ohne förmlichen Dialog, ohne Einführung verschiedener handelnder Personen und des Volkes war diese Aufgabe nicht durchzuführen. Das aber mußte Liszt gerade vermeiden, wenn er nicht vollständig aus dem kirchlichen und epischen Rahmen des Werkes heraustreten wollte. Ganz zu umgehen war hier die Einführung der Persönlichkeit Christi nicht, denn ein Wunder kann nur als individuelle That, als spezielle Kundgebung des das Wunder selbst Vollbringenden aufgefaßt werden. Die lediglich objektive Betrachtung mußte hier also notwendig verlassen und in subjektive Handlung umgesetzt werden — aber der

Meister hat diese Aufgabe mit einer Feinfühligkeit, mit einer Wahrung der Stilkonsequenz gelöst, welche zu bewundern ist.

Liszt hat das Wunder des den Seesturm beschwichtigenden Gottessohnes gewählt und uns, wie im ersten Teile wiederholt, nur ein musikalisches Stimmungsbild gegeben, dessen Ausführung größtenteils wiederum eine instrumentale ist. Der Vorgang wird dadurch, in den kontrastierenden Bildern der stürmenden und ruhigen See, möglichst generalisiert; nur in einem, wie von einem Blitz erhellten Moment erscheint uns die Gestalt Christi in der dunkeln Nacht der entfesselten Elemente — er tadelt mit wenig Worten die Kleingläubigen, gebietet den Winden und dem Meere — „und es ward eine große Stille". — Musikalisch ist dieser Gegensatz zwischen Sturm und Stille von eminenter Wirkung; die Schilderung des Sturmes überbietet an Energie und plastischer Zeichnung alles, was Liszt in früheren Werken (Préludes, Anneés de Pélerinage, Heilige Elisabeth) in diesem Genre schon geleistet hat; um so beruhigender wirkt der Kontrast der sonnigen, kaum bewegten Meeresstille mit ihrer hellglänzenden Orchestration.

Nunmehr ist der Moment gekommen, wo Christus uns auf der Höhe seiner irdischen Mission, als „König Israels" erscheint, wie er im Triumph in Jerusalem einzieht, vom Volke gesegnet und gepriesen. Dieser prachtvolle Satz gehört zu den Glanzpunkten des Oratoriums; die vokalen und instrumentalen Mittel werden in voller Macht entfaltet, — und dennoch geht ein ernster, ja wehmütiger Zug durch das Ganze. Es ist nicht der Triumphzug eines irdischen Königs und Herrn, sondern dessen, der sich rüstet, den Tod durch seinen Tod zu überwinden. Deshalb sagt L. Ramann mit Recht, „daß über der Pracht dieses Satzes die Herbheit der Märtyrerkrone schwebe".

Auch von musikalischer Seite ist dieser Finalsatz des zweiten Hauptteiles sehr interessant. Er baut sich wiederum auf einer alten liturgischen Intonation, Benedicamus Domino, auf, einem Motiv, aus welchem der Meister einen breiten polyphonen Satz entwickelt, der in eine Fuge ausläuft, aber keineswegs damit schließt. Zwei kontrastierende Themata sind diesem Hauptgedanken gegenübergestellt — ein triumphierendes, marschähnliches, und ein elegisches, zu dessen näherem Verständnis A. W. Gottschalg sehr richtig auf Matthäus XXIII, 37 hinweist — „Jerusalem,

Jerusalem, die du tötest die Propheten und steinigst, die zu dir gesandt sind". — Im doppelten Kontrapunkt werden diese Themata in weiterer Entwickelung kunstvoll zusammengeführt. Das Orchester spielt hierbei eine bedeutungsvolle Rolle; das erste schwungvolle „Hosianna" wird durch einen längeren Instrumentalsatz vorbereitet, dessen stark bewegte, stetig fortlaufende Bässe den Zusammenlauf des Volkes lebendig charakterisieren, während die Hauptmotive sich schon hier frei entwickeln. Das dreimal in breiter Behandlung machtvoll durchführte, siegreiche Hosianna wird zweimal durch ein weiches „Benedictus" unterbrochen, welches das Hauptmotiv von der lyrischen Seite auffaßt und durchführt. Die geschlossene Einheit dieser Nummer (Nr. 10) ist ebenso bewundernswert, als die gegensätzliche Stimmung, welche hier durch die geistvolle Behandlung des Hauptmotivs erzielt wird. Auch in diesem Satz macht sich das dramatische Element wirksam geltend, schreitet aber nicht bis zur Individualisierung vor, sondern bleibt innerhalb der Grenzen einer generellen, kirchlichen Stimmung.

Der dritte Hauptteil — Passion und Auferstehung — schildert uns den Heiland, wie er durch seinen Opfertod und seine Auferstehung zum Erlöser der Menschheit geworden. — Tiefster Ernst, leidvollste Stimmung kennzeichnet den Einleitungssatz (Nr. 11), der in seiner breiten Entwickelung wiederum ein überwiegend instrumentaler ist. Es ist eine Passionssymphonie, welche den Seelenkampf des Gottessohnes schildert, der seinen Leiden „tiefbetrübt bis in den Tod", aber ergebungsvoll in den Willen des Vaters, entgegengeht (Markus XIV, 34—36). Hier ist es zum zweiten und letzten Male, daß wir Christus eigene Worte vernehmen. Seine Leidensgestalt schwebt, von Tönen getragen, an uns vorüber und verschwindet wieder in den musikalischen Wogen des Seelenkampfes, uns unwillkürlich an das wehmutvolle „Jerusalem, Jerusalem" des Einzugs gemahnend, dem sich die verheißungsvolle Weissagung anschließt: „Ihr werdet mich von jetzt an nicht mehr sehen, bis ihr rufet: Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn" — eine Verheißung, die sich in der Schlußnummer des Ganzen, der großen Auferstehungsfeier, so glänzend erfüllt.

Das, dieser ergreifenden Passionssymphonie folgende, Passions-Oratorium, das wunderbare Stabat mater dolorosa (Nr. 12), haben wir schon früher nach seiner großartigen

Anlage geschildert — in Details einzugehen, müssen wir uns hier versagen, da wir keine Analyse der Partitur zu geben haben. Der Gesamteindruck dieses Satzes ist ein überwältigender, bis zur tragischen Erschütterung sich steigernder — das Oratorium hat hier seinen Höhepunkt erreicht — das Erlösungswerk ist vollendet.

Von hier zur Auferstehungsfeier einen vermittelnden Übergang zu finden, war wieder eine schwierige Aufgabe, sofern vermieden werden sollte, die Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt gleichsam szenisch einzuführen. Nur eine durchaus veränderte, und doch zum Ganzen beziehungsvolle, religiös betrachtende Stimmung konnte das Mittelglied bilden — im protestantischen Oratorium wäre hier der Choral allein noch am Platze gewesen. — Es war daher ein höchst glücklicher Gedanke des Meisters, daß er das in seiner naiven Einfachheit uns so volkstümlich anmutende O filii et filiae, diese uralte Osterhymne (Nr. 13), anschloß, welche in ihrer glaubensfrohen Stimmung uns den wunderbaren Hergang der Auferstehung im schlichten Liede erzählt: „Glückselig sind, die nicht gesehn, und dennoch fest im Glauben stehn, sie werden ein zum Himmel gehn. Halleluja!"

Und nun das strahlende, grandiose Resurrexit (Nr. 14), die T r a n s f i g u r a t i o n R a f f a e l s in Töne umgesetzt. Hier entwickelt die triumphierende Kirche ihren höchsten Festglanz. Christus, der Sieger über Tod und Hölle, der zum Himmel aufgefahren ist, um zur Rechten Gottes zu sitzen und zu richten über die Toten und Lebendigen — wird hier gefeiert. Wir sehen in Sankt Peters Dom die Tausende von strahlenden Kerzen an den Hochaltären, die in Weihrauchwolken gehüllte Prozession der Priester und Gläubigen; wir hören das „Christus ist auferstanden" am Altar verkünden und von der jubelnden Menge tausendstimmig wiederholen, die Orgel fällt ein, und ihre harmonische Tonfülle mischt sich mit dem brausenden Orchester und dem Klang der Osterglocken — das ist das Lisztsche Resurrexit. — Wir werden hier unwillkürlich an Mortimers Schilderung des Osterfestes in Rom (in „Maria Stuart") erinnert: „Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt". —

Thematisch knüpft das Resurrexit zunächst an das Motiv des Rorate coeli an, beginnt und schließt damit. Aber auch die übrigen thematischen Hauptmomente finden wir andeutungsweise

in das musikalische Schlußbild hineingezogen. — Die Summe des ganzen Werkes wird gleichsam hier gezogen — Christi Verherrlichung — das Ziel des Meisters, ist damit erreicht, dem schönen Motto des ganzen Werkes entsprechend: „Wahrheit, in Liebe wirkend; lasset uns in allem wachsen an dem, der das Haupt ist, Christus" (Epheser VI, 15). —

Der Lisztsche „Christus" ist ein kirchliches Kunstwerk, dem wir an Wert und Bedeutung für die Kunstentwickelung der Gegenwart kein zweites zur Seite zu stellen wissen, selbst keins von Liszts übrigen, so bedeutenden Kirchenwerken. Daß eine geraume Zeit vergehen wird, bis man dies allgemein erkennen und anerkennen wird, zweifeln wir nicht; ebensowenig aber, daß eine Zeit kommen wird, wo man diesem Meisterwerke den ihm gebührenden Ehrenplatz in der Kunstgeschichte unbedingt einräumen und nach seinem Vorbild die kirchliche Tonkunst einer Wiedergeburt unterziehen wird — deren sie so dringend bedarf, um das wieder zu werden, was sie einst gewesen ist: der reine künstlerische Ausdruck der wahren religiösen Empfindung und Erhebung.

Liszts Klavierspiel.

Bei der 14. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Hannover vom 19–24. Mai 1877.

Der 22. Mai — Richard Wagners Geburtstag — darf als der musikalische Höhepunkt der schönen Hannoverschen Festtage bezeichnet werden. Es wird wohl keinem der Teilnehmer zweifelhaft sein, weshalb. An diesem Abend spielte Franz Liszt.

Dem wunderbaren Zauber dieses Spieles vermag sich niemand zu entziehen, auch der Ungläubigste nicht. Selbst ich, der sieben Jahre lang das Glück hatte, in Liszts Nähe zu weilen und unzählige Male seinem zaubervollen Spiel zu lauschen, werde von diesem wunderbaren Tonzauber immer aufs neue wieder so gefesselt, als wenn ich ihn zum ersten Male vernähme. Und wie viele waren in Hannover, die ihn überhaupt zum ersten Male hörten!

Das ist nun freilich nicht zu verwundern; denn jetzt sind es genau 30 Jahre, daß der unerreichte Meister von der Öffentlichkeit zurückgetreten.

Wie ein Märchen aus alter Zeit erklingt der jungen Gene-

ration jetzt die Kunde von jenen fabelhaften Triumphen, mit welchen Liszt in den 30er und 40er Jahren die ganze Welt erfüllte. Wer ihn jetzt gehört hat, der begreift jene wunderbare Wirkung — denn er hat sie nun auch an sich selbst erfahren. In seiner großen Virtuosenzeit erschien uns Liszt noch titanenhafter, aber nicht größer als jetzt. Es war ein dämonischer Zug in seinem Spiele, der alles unwiderstehlich mit sich fortriß; aber verklärter, durchgeistigter tritt er jetzt vor uns: die verkörperte Seele der Musik. Der unnennbare Zauber, der in der Tonwelt ruht, ist niemals vollkommener zur Erscheinung gekommen, und wird auch niemals wieder so vollkommen in die Erscheinung treten. Und das ist das Tragische in ihm. Es ist unmöglich, das festzuhalten und fortzupflanzen, was wir hier vernehmen; es war nur einmal da, und kommt nicht wieder. Darüber vermag uns keine Lehre, keine Tradition hinweg zu helfen; es ist eben der Zauber der Individualität, die nicht zum zweiten Male geboren wird.

Die Lisztsche Pianistenschule ist glücklicherweise so verbreitet und befestigt, daß sie nicht mehr verloren gehen kann. In allen Weltteilen wirken jetzt Lisztsche Schüler, welche mit Eifer und Verständnis seine Lehren aufnahmen und seinem Beispiele folgen. Die berühmtesten Namen der jüngeren Pianisten sind fast alle aus seiner Schule; je bedeutender sie sind, desto näher kommen sie ihrem großen Vorbilde. Aber jeder unter ihnen zeigt seine besonderen Eigentümlichkeiten. Denn das ist gerade das Charakteristische dieser Schule, daß sie der Individualität die größte Freiheit in der Entwickelung läßt; daß sie Selbständigkeit fordert und die Schablone verwirft. Zu kopieren ist Liszt nun einmal nicht; nur ein zweiter Liszt könnte wagen, getreu in seine Fußstapfen zu treten. Aber diesen zweiten gibt es nicht. Und wenn er uns erstände — so würde er eben doch wieder ein anderer, ein eigener sein, ohne Vergleich und ohne Rivalen, — denn sonst wäre er wieder kein Liszt! —

Das Erstaunliche dieser Erscheinung wird dadurch noch vermehrt, daß sie uns gerade auf dem Pianoforte entgegentritt, d. h. auf dem an und für sich ausdrucksärmsten Instrumente, welches zwar einen höchst vollkommenen Mechanismus besitzt, aber gerade deshalb der Wiedergabe eines unmittelbaren seelischen Ausdrucks mit großer Sprödigkeit widerstrebt.

Bei jedem anderen Instrumente werden die tonerzeugenden Körper (Saiten oder Luftsäulen) durch die künstlerische Individualität, welche sie zum vermittelnden Werkzeuge ihrer Tonsprache auserwählt, direkt berührt, also gleichsam inspiriert; beim Pianoforte aber liegt zwischen den die Tasten berührenden Fingern und den hierdurch mittelbar in Vibration versetzten Saiten ein sehr komplizierter Mechanismus, den man in neuerer Zeit allerdings außerordentlich vervollkommnet hat, um ihn so empfindlich und nachgiebig als möglich zu machen, der aber doch immerhin eine Maschine bleibt, welcher seelische Belebung nicht innewohnen kann. Im Grunde genommen gehört das Pianoforte zu den Schlaginstrumenten — man denke nur an das alte Hammerklavier — weshalb es auch nicht zu verwundern ist, daß mehr Klavier gehämmert, als gespielt wird!

Wie ist es aber nun möglich, auf dem Klavier zu *singen*? — Dieses Problem hat *Franz Liszt* zuerst und einzig gelöst — es ist aber sein Geheimnis geblieben! Wenn Liszt die Tasten berührt, so vergißt man vollkommen, daß hier ein Mechanismus in Bewegung gesetzt wird. Es ist, als wenn seine Finger die Saiten direkt berührten, als wenn diese aber nicht geschlagen, sondern seelisch inspiriert würden. Es waltet hier ein Geheimnis, das kein Physiker, kein Physiolog auf mathematischem oder experimentalem Wege jemals ergründen wird. Ist es Magnetismus? Ist es eine noch unbekannte Kraft? Wir wissen es nicht. Wir stehen hier vor einem jener unergründlichen Rätsel, deren uns keine andere Kunst so viele, als die Musik bietet.

Sowenig das Geheimnis des künstlerischen Schaffens vollkommen zu ergründen ist, — nur *Richard Wagner* hat uns in seinem „Beethoven" einen tiefen Blick in dieses Geheimnis thun lassen; — sowenig das Geheimnis der unmittelbaren seelischen Wirkung der Musik auf die Empfindung des Hörers sich erklären läßt, ebensowenig wissen wir, wie es *Liszt* möglich ist, den Saiten des Klaviers Seele und Leben einzuhauchen. Aber es *ist* so — und zwar erzielt dies der Meister nicht nur auf einem Steinway oder Bechstein erster Qualität, wie sie ihm in Hannover zur Verfügung standen, sondern auf *jedem* Klavier, selbst auf dem abgespieltesten, tafelförmigen alten Wiener, der unter anderen Händen nicht einmal mehr als Hammerklavier, sondern nur noch als Klapperkasten sich produzieren würde.

Und wie das mehr oder minder vollkommene Material, dessen der Meister sich bedient, für sein durchgeistigtes Spiel fast gleichgültig erscheint; wie wir vergessen, daß hier überhaupt ein Instrument thätig ist, so ist auch der Zauber seiner Töne ein so vollkommener, daß sein Vortrag für uns zur Vision wird. Die Musik wird gleichsam erst geboren; wir stehen an der unmittelbaren Quelle des geistigen Schaffens; das Bekannteste wird uns neu, das Neue, Unbekannte wird uns vertraut und lieb; alles erscheint in einem helleren, verklärenden Lichte, alles spricht mit einer anderen Sprache zu uns. Hier gibt es keine Technik mehr, die wir anstaunen, keine bestimmten Details, die uns vorzugsweise entzücken — es ist die Totalität, es ist die absolute Kunst, frei von allen irdischen Mängeln und Mühen, die uns entgegentritt, und deren Sprache wir zum ersten Male ganz verstehen lernen.

Ist es nun schon betrübend genug, zu wissen, daß diese phänomenale Erscheinung nur einmal in der Welt ist, und wohl nie wieder kommt, so ist es für die Mitlebenden eine noch betrübendere Erfahrung, daß dieser Einzige, der in voller schöpferischer Kraft unter uns weilt, seine unvergleichlichen Gaben uns nahezu ganz entzieht, und dadurch Genüsse uns vorenthält, die kein anderer zu bieten fähig ist. Die meisten Künstler können kein Ende ihrer öffentlichen Laufbahn finden, — Liszt hat es viel zu früh gefunden. Keiner unter allen lebenden Künstlern hätte den Heroismus gehabt, einer Million Dollar (4 Millionen Mark), welche ihm für eine Rundreise durch die Vereinigten Staaten geboten ward, zu widerstehen. Liszt hat es gethan. Seine Motive waren so edel und groß, wie Liszt in allem ist — Mensch und Künstler sind bei ihm vollkommen eins.

Er hat das Publikum kennen lernen, wie kein anderer; er weiß, was er vom Beifallsjubel der Menge zu halten hat; was das Publikum im großen und ganzen hören will, um sein unersättliches Sensationsbedürfnis zu befriedigen:

„Das Beste, was er weiß,
Kann er dem Volke doch nicht sagen!" —

Daß er recht hat, so zu handeln — ist das traurigste von allem. Wozu soll er seine musikalischen Visionen, seine tiefsten seelischen Empfindungen einer Menge preisgeben, die ihn

doch nicht verstehen würde, und die auch mit weit Geringerem zufrieden ist? Soll er in denselben Sälen mit der Patti oder einer beliebigen anderen Diva konkurrieren? Wobei es für uns außer Zweifel steht, daß die „Traviata“ der Beethovenschen Sonate Op. 106 den Rang gründlich ablaufen würde! Das sind unmögliche Verhältnisse. — Wer Liszts Spiel versteht, der begreift auch sein Handeln.

Um so größer war die Auszeichnung, die der einzige Meister dem Musikverein und dem hannoverschen Publikum zu teil werden ließ, daß er uns seines Spieles würdigte, und zwar in einem so reichen Maße, daß es unsere kühnsten Erwartungen überbot.

Viermal trat Liszt an jenem unvergeßlichen Abende zu Hannover auf — ich wiederhole es, viermal, und denke dabei an den stillen Neid, womit gar mancher Impresario und so manche Konzertdirektion dies vernehmen mag. Ebenso mögen es alle Musiker bedauern, die verhindert waren, zu unserer Tonkünstler-Versammlung nach Hannover zu kommen.

Alle Musiker? — Nein. Denn es gibt in der That eine Sorte (sie teilt sich in eine abgelagerte und neugebackene), welche von Liszt glaubt nichts lernen zu können — in der That auch nichts lernen kann — deshalb aber behauptet, sie wolle von ihm nichts lernen. Es verleiht den Laien gegenüber eine bessere Haltung, wenn man das, was man nicht leisten kann, als nicht der Mühe wert, oder als falsch hinzustellen weiß. Nun gibt es freilich auch andere Musiker, die aus voller Überzeugung die Lisztsche „Richtung“ für eine verfehlte und verderbliche halten. Im Grunde genommen sind diese Leute nur zu bedauern. Denn wohin ihr klassisches Behagen sie geführt hat, wissen wir: zur nüchternen Reproduktion, zum unfruchtbaren Stillstand, und endlich zur unsterblichen Langenweile! — — —

Liszt spielte zweimal allein und zweimal vereint mit einer seiner liebsten Schülerinnen, Frau Ingeborg v. Bronsart, geborne Stark. Viele mögen auch sie in Hannover zum ersten Male gehört haben, denn seit Jahren ist sie von der Öffentlichkeit zurückgetreten. Wie vortrefflich aber diese Künstlerin spielt, die wir bei demselben Feste schon als talentvolle Opernkomponistin kennen und schätzen gelernt hatten, das wird wohl dadurch am besten bekundet, daß Liszt ihr die Auszeichnung zu teil

werden ließ, zwei große Duos mit ihr zu spielen: die Variationen für zwei Pianoforte über ein Thema von Beethoven von Saint-Saëns (Op. 35) und das Concerto pathétique für 2 Pianoforte (in E moll) von Liszt.

Das Zusammenspiel war ein staunenswertes, das gegenseitige Eingehen in die Intentionen des Mitspielers ein vollkommenes. — „Sie müssen viel zusammen probiert haben" — hörte ich wiederholt behaupten. Ich weiß aber zufällig das Gegenteil. Sie haben äußerst wenig zusammen probiert — für die Bescheidenheit und Gewissenhaftigkeit der Frau v. Bronsart sogar viel zu wenig, für Liszt aber völlig hinreichend, weil er sehr wohl wußte, mit wem er spielte.

Wer nicht aus seiner Schule hervorgegangen, wer in den Geist seiner Auffassung nicht eingedrungen ist, für den wäre eine solche Aufgabe allerdings unmöglich. Aber es gibt auch keinen anderen Künstler, welcher wie Liszt es vermag, so vollkommen in die Intentionen eines andern einzudringen, wenn er sich sympathisch berührt findet. Wir haben dies schon bei seiner Direktion erfahren. Wenn er Beethoven, Berlioz, Wagner dirigiert, ist er der Komponist selbst; er geht vollkommen in dem Ideenkreise der ihm verwandten Geister auf — er spielt auf dem Orchester, wie er auf dem Klavier spielt. — Und ebenso ist es, wenn er ein Klavierwerk und einen Mitspieler vor sich hat, der ihm sympathisch ist, und der einerseits Geist, anderseits Virtuosität genug besitzt, um frei und ungehemmt mit ihm gehen zu können. Man weiß dann oft nicht zu unterscheiden, welcher Spieler es ist, der in dem andern aufgeht; denn es ist selbstverständlich, daß ein würdiger Partner von Liszt von diesem wiederum so inspiriert wird, daß er gleichsam visionär ihm folgen muß.

So wurde uns der Vortrag dieser zwei Duos zu einem seltenen Hochgenuß: die Variationen von Saint-Saëns über das Trio der Menuett aus Beethovens Es dur-Sonate (Op. 31 Nr. 3) mehr nach Seite der formalen Vollendung, das Concert pathétique im ideellen Sinne.

Es liegt im Charakter der Variationenform begründet, daß hier der Komponist sich zunächst als absoluter Musiker zeigen soll, daß er kundgibt, wieweit sein Vermögen reicht, aus einem gegebenen, wenig umfangreichen, aber sehr modifikationsfähigen und

biegsamen Stoff proteusartig immer neue Gestalten hervorgehen zu lassen. Hier kommt einerseits die Kunst der thematischen Arbeit, anderseits aber der „Esprit" des Musikers zur vollen Geltung. — Beethoven bildet auch hier die Scheidegrenze und den Höhepunkt zwischen sonst und jetzt. Während bis zu seinem Erscheinen Variationen eben nur „Veränderungen" waren, — worin aber schon J. S. Bach den Gipfelpunkt bezeichnete — kam durch Beethoven ein geistiges, frei empfindendes und neu gestaltendes Element hinzu, das man bis dahin in den Variationen nie gesucht hatte. Schubert, Schumann, Chopin, Liszt — mit einem Worte die Großen — sind ihm nachgefolgt, haben ihn verstanden und ihrer Individualität gemäß diese Form mit geistiger Freiheit weiter ausgebildet; auch Brahms ist hier zu nennen.

Saint-Saëns schließt sich ihnen an. Er bekundet seine richtige Auffassung der Aufgabe schon dadurch, daß er ein Beethovensches Thema sich gewählt hat, womit er gleichsam kundgibt, daß er dieses Meisters Lehre und Beispiel folgen wolle. Und man darf ihm zuerkennen, daß er reif für seine Aufgabe war. Einiges ist in beethovenschem Geiste, alles ist musikalisch fein empfunden und geistvoll dargestellt. — Freilich — wo wird der Komponist wieder eine solche Interpretation finden? Der Zuhörer wurde durch Liszts Spiel in eine Stimmung versetzt, die ihm auch das weniger Bedeutende bedeutend erscheinen lassen mußte. Auf dem Papiere sieht vielleicht manches anders aus; es wollte uns auch bedünken, als ob Liszt manches spielte, was nicht von Saint-Saëns herrührte, sondern den Stempel des Lisztschen Geistes trug.

Vom Beifall spricht man nicht, wenn Liszt gespielt hat. Was will all der Applaus, der Hervorruf, der Blumenregen sagen! So und so viel Male hervorgerufen, so und so viele Kränze — das ist nun einmal die gangbare Münze, mit welcher das Publikum seinen Tribut zahlt, weil es keinen andern Ausdruck zur Kundgebung seines Enthusiasmus zu finden vermag. Möge es darum sein. — Ich aber hatte noch den besonderen Gedanken, als Liszt geendet hatte: daß ich froh bin, kein Pianist zu sein; ebenso wie ich, wenn eine Aufführung von Richard Wagners Werken stattgefunden, immer Gott danke, daß ich nie das Bedürfnis gefühlt habe, eine Oper zu schreiben! —

Das Concerto pathétique nimmt unter den Lisztschen Klavierwerken eine ganz aparte Stellung ein; es repräsentiert sozusagen ein besonderes Genre. Denn wir können es weder unter die mehrsätzigen Konzertstücke mit Orchester, noch unter die Phantasien 2c. einreihen, und auch nicht direkt mit der H moll-Sonate in Parallele stellen, obgleich sein Charakter am ehesten noch mit dem eines großen, freien Sonatensatzes in konzertierender Form zu bezeichnen wäre. — Die erste Ausgabe war für ein Pianoforte allein, und erschien unter dem Titel „Großes Konzert-Solo" (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Die jetzige Bearbeitung für zwei Pianoforte, als Konzert-Duo, ist von verhältnismäßig neuerem Datum; sie kam bei der Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe zur ersten öffentlichen Aufführung, und hat viele Abänderungen erfahren, die teils schon durch die Umarbeitung für zwei Pianoforte bedingt waren, teils aber auch tiefer greifende Retouchen umfaßt, wie sie Liszt bei späteren Ausgaben seiner Werke immer vornimmt.

Der große Meister gibt auch hierin viel kleineren ein bewundernswertes, aber selten nachgeahmtes Beispiel. Er sagt niemals: „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben" — selbst wenn es vor 30 Jahren geschehen wäre. — Er ist sich bewußt, daß jeder Künstler in einer beständigen Fortentwickelung begriffen ist und sein muß, und daß diese Fortentwickelung teils die Behandlung des technischen Materials, teils die ideelle Anschauung und künstlerische Form umfaßt. Wie er daher bei jeder neuen Ausgabe eines Klavierwerkes die Figuren, ja selbst den Fingersatz stets einer strengen Revision unterwirft; wie er in den Partituren seiner Orchesterwerke nicht müde wird, instrumentale Feinheiten anzubringen, um Licht und Schatten noch klarer zu verteilen: so behandelt er namentlich ältere Werke, die seiner vorweimarischen Zeit entstammen, mit einer so scharfen, objektiven Kritik, als seien sie gar nicht seine eignen Geisteskinder. Höchst lehrreich ist z. B. für jeden Musiker, der etwas lernen will, wie der Meister die Chöre zu „Prometheus" überarbeitet hat, von welchen soeben eine neue Partiturausgabe erschienen; wie er ferner den Künstlerchor, viele seiner Lieder u. a. m. umgestaltet hat.

Das „Konzertsolo" gehört gleichfalls in diese Kategorie. Die technischen Schwierigkeiten der ersten Ausgabe sind vermindert,

die Gedanken treten in plastischerer Form heraus. Eine Hauptaufgabe für die Spieler ist hier die, den einerseits pathetischen, anderseits phantastisch freien Charakter dieses eigentümlichen Werkes zum vollbewußten Ausdruck zu bringen. Es haben sich bis jetzt nur verhältnismäßig wenige Pianisten an dieses Werk gewagt; wir haben aber die Erfahrung gemacht, daß, wer sich mit Ernst und Verständnis darein versenkte, es immer lieber gewann und vor manchem äußerlich dankbareren Klavierwerke Liszts bevorzugen lernte. — Daß die Ausführung in Hannover von wahrhaft idealer Vollkommenheit war, bedarf wohl kaum noch der Versicherung. Frau v. Bronsart hat dieses Konzert geistig so vollständig verarbeitet, wie wohl keine zweite Pianistin — und sie hat es nicht nur zu des Meisters Zufriedenheit, sondern zu seiner Freude gespielt. Ein solcher Abend bezeichnet in der Laufbahn jedes Künstlers einen Höhepunkt, der schwerlich zu überbieten sein dürfte. Wir bringen Frau v. Bronsart unseren aufrichtigen Glückwunsch hierfür dar.

Nun aber spielte Liszt allein — und nun erst hörten wir den einzigen Meister so, wie man ihn hören muß, wenn man ihn ganz kennen lernen will. Wenn er durch kein Zusammenspiel mit anderen, durch kein Orchester, keinen Chor gebunden ist, wenn er sich ungehemmt und völlig frei ergehen kann, steigt er wie ein Königsadler hoch zur Sonne der Kunst empor, schwebt einsam und majestätisch über der kleinen Erde unter ihm, und trinkt jenen reinen Äther der Musik, der den gewöhnlichen Sterblichen schädlich ist. Diese Sonnennähe der Kunst bringt ihm kein Unheil, im Gegenteil, hier allein ist ihm wohl — denn er ist kein Ikarus. Seine Flügel sind echt und sein Auge ist „sonnenhaft".

Er spielte zuerst das Cantique d'amour, eines seiner Lieblingsstücke; es bildet das siebente Heft (Nr. 10) der Harmonies poëtiques et réligieuses (Leipzig, Kistner). Wem der Meister dieses Hohe Lied gesungen — wer kann es sagen; aber es singt's ihm auch kein anderer nach. Man muß das Stück recht genau kennen, man muß es auswendig wissen, um beurteilen zu können, was Liszt daraus gemacht hat. Er spielt es fast jedesmal anders; das heißt, der schöne melodische Gesang ist derselbe, die Grundstimmung bleibt immer getreu erhalten, aber der Figurenreichtum in der Ornamentik ist ein unerschöpflicher — er dichtet am Klavier. Das kann ebensowenig

festgehalten werden, als es nachgeahmt werden kann. Denn wer will das nachschreiben — und wer will das nachspielen!

Mit den „Ungarischen Melodieen" von Franz Schubert (Divertissement hongroise Op. 54) ist es ebenso. Auch dies ist ein Lieblingswerk des Meisters. Als er, unzählige Male stürmisch hervorgerufen, sich nochmals an den Flügel setzte (diesmal an den Bechstein, während er sein erstes Solo auf dem Steinway gespielt hatte), begann er mit dem Andante aus dem ersten Satz und ging dann zum Schluß-Allegro über. Welchem Pianisten wäre dieses Stück nicht bekannt! Aber — wer hat es wiedererkannt? Kann man das noch Klavierspielen nennen? — Darüber ist nichts mehr zu sagen. Wer es nicht fühlt, dem kann man's nicht demonstrieren. Und für die, welche es nicht gehört haben, läßt es sich auch nicht beschreiben. — — —

Über die anderen Werke, welche an diesem vierten Konzertabend zur Aufführung gelangten, etwas zu sagen, ist für mich schwierig. Denn einesteils ist es begreiflich, daß die künstlerische Totalwirkung derselben sich, selbst bei vorzüglicher Ausführung, nicht auf die Höhe des von Liszt Gebotenen zu heben vermochte. Anderseits aber gestehe ich, daß ich kein ganzes Ohr und kein volles Herz für sie hatte. Ich hörte und empfand sie wie durch einen Nebelschleier, nur gedämpft, halb wie im Traume. — Ist das zu verwundern? Ich beneide jeden, der Objektivität genug besitzt, sich so völlig außerhalb des Kreises der Interpretation der Werke zu halten, daß er jedes für sich, groß oder klein, bedeutend oder nicht, ruhig nebeneinander betrachten und beurteilen kann. Oder — ich beneide ihn eigentlich nicht. Denn wer das vermag, der kann von dem wahrhaft Großen nicht vollkommen gepackt werden; der genießt ruhiger, empfindet aber weniger tief und intensiv.

Warum steht denn die Raffaelsche Madonna di San Sisto in Dresden in einem Kabinett allein? Keineswegs bloß um der Beleuchtung willen; sondern um sie, frei von aller Umgebung, die hier unter allen Verhältnissen nur störend wirken könnte, ganz allein genießen und somit voll empfinden zu können. In der alten Galerie hing sie mit 50 anderen Bildern der großen italienischen Schule in demselben Saale, und kam nie zur vollen Wirkung. Erst bei der jetzigen Aufstellung empfindet man, was man dadurch gewonnen hat. So sollte jedes wahrhafte Große

sich darstellen, jedes Meisterbild, jede Meisterstatue, ebenso wie jedes hochbedeutende musikalische Werk. Richard Wagner hat auch dies — wie alles — richtig empfunden, und deshalb sein Festtheater für den Nibelungenring nach Bayreuth gestellt, ganz isoliert und nur diesem einen Zwecke geweiht.

In Konzerten wird noch vielfach gesündigt gegen das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit*). Es ist nicht leicht, Gleichartiges zusammenzufassen, ohne monoton oder einseitig zu werden; Gegensätze herauszufinden, die sich ergänzen und heben, und nicht schaden. Aber glücklicherweise bietet gerade unsere musikalische Kunst eine so reiche Auswahl in jedem Genre und jeder Zeitperiode, daß man nie in Verlegenheit kommen kann, Zusammengehöriges auch zusammenzustellen.

Was speziell die Musikfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins betrifft, so haben sie den ausgesprochenen Zweck einer Novitäten-Revue der neuen und neusten Schule, bewegen sich also schon an und für sich auf verwandtem Boden, bei übrigens sehr großer Mannigfaltigkeit des Inhalts. Und dennoch haben wir uns in Hannover wieder überzeugt, daß unsere Großen — Berlioz, Liszt, Wagner — möglichst für sich allein gruppiert werden sollten, daß man ihnen gemeinsame, ganze oder geteilte Abende widmen und die auf ihnen fußende Schule wiederum für sich stellen soll. Denn wenn schon die Sinfonie fantastique und die Dante-Symphonie den dritten und fünften Konzertabend so überwiegend beherrschten, daß sie auf alles Vorhergehende mit dem ganzen Gewicht ihrer Bedeutung einen nicht zu verkennenden Druck ausübten, so war dies beim vierten Konzert noch entschiedener der Fall. — Man hatte das auch gefühlt, und aus dem Programm entfernt, was irgend möglich war, — hieraus

---

*) Man sehe nur beispielsweise die Programme des Salzburger Musikfestes an, was da alles zu Ehren Mozarts gemacht ward, und vor allem, in welcher Zusammenstellung! Von Mozart wurde nichts aufgeführt, als eine Sinfonie concertante für Violine und Viola, die C dur-Symphonie, ein Duett aus „Figaro" und ein paar Lieder. Wir hatten doch mindestens einen Mozarttag erwartet; überhaupt eine historische Mozartfeier, von Haydn und Beethoven eingerahmt. Aber da wird Mendelssohn, Wagner, Brahms, Schumann und — Goldmark ins Feuer geführt. — Das Ganze schließt mit einer „parodistischen Oper" von Mögele — und das nennt sich „Internationale Mozartstiftung"! —

eine spezielle Matinee für Kammermusik bildend. Aber natürlich konnte man Liszt nicht zumuten, den ganzen Abend allein auszufüllen. Man brauchte notwendigerweise Zwischennummern, wählte mit richtigem Takte hierzu lediglich Vokalkompositionen — aber sie wirkten doch zumeist nur als musikalisch ausgefüllte Pausen, bis Liszt wieder spielte.

Die Legende der „Heiligen Cäcilie" von Liszt nehme ich natürlich aus; sie war gut am Platz. Die heilige Cäcilie, welche Liszt besingt, ist bekanntlich die Schutzpatronin der Musik, die auch Raffael verherrlicht hat; aber was die Legende hier von ihr erzählt, ist sehr ernst und traurig — es ist ihr Märtyrertod zu Rom. — Die St. Cäcilien-Kirche zu Rom, die ihr zu Ehren erbaut wurde, birgt ihre Reliquien; eine Statue von Stefano Maderna zeigt sie dort sterbend am Boden liegend, getroffen vom Todesstreich des Henkers. — Frau Emile de Girardin hat die Legende gedichtet, Liszt sie in Musik gesetzt. Sie ist für Altsolo mit Chor und Orchester komponiert; in Ermangelung des letztern übernehmen Piano, Harmonium und Harfe die Begleitung.

In dieser Bearbeitung hörten wir das Werk in Hannover: Liszt saß am Klavier, Hr. Kammermusikus Vitzthum spielte die Harfe, Hr. Musikdirektor Herner das Harmonium; das Solo sang Marianna Brandt, die unvergleichliche Künstlerin, und den Chor hatte der tüchtige Engelsche Gesangverein übernommen, der während des Musikfestes sich so mannigfach verdient machte.

Es ist begreiflich, daß durch solche Besetzung und Ausführung das an sich schon interessante Werk an Interesse noch gewinnen mußte. Das Hauptmotiv, auf welchem der musikalische Bau gegründet ist, hat der Meister dem gregorianischen Gesang: Antiphona I. in Festa Sanctae Caeciliae entnommen. Die Solostimme beginnt allein, gleichsam antiphonisch, zunächst nur durch kurze Zwischenspiele unterbrochen, die sich später mehr und mehr organisch mit dem Gesange verbinden. Dieser Stil der Darstellung bleibt im wesentlichen derselbe, so lange der erzählende Ton vorherrscht. Von dem Moment aber, wo die religiöse Betrachtung mehr und mehr in den Vordergrund tritt und die lyrische Empfindung sich ausbreiten kann, gewahren wir eine

fortwährende Steigerung des Ausdrucks und der Kunstmittel. Als Wendepunkt der Stimmung ist die Strophe zu bezeichnen:

„Die Künste alle reich gediehen,
Beschirmt von ihrem mächt'gen Schild;
Von Raffael ward uns verliehen
Der Heil'gen Bild."

Noch singt die Solostimme allein. Mit den Worten:

„Heil'ge Cäcilia!
Dich bekränzt die Künstlerschar!"

tritt aber der Frauenchor hinzu, zunächst unisono, die Solostimme gleichsam nur verstärkend; sodann durch Tenor und Bässe verdoppelt, endlich vierstimmig durchgeführt, und die Solostimme selbständig darüber schwebend. Die mannigfaltigen Farben des vollen Orchesters werden durch die Verteilung der begleitenden drei Instrumente: Pianoforte, Harmonium und Harfe meisterlich wiedergegeben. Die Ausführung des Werkes bietet für gutgeschulte Kräfte keine besonderen Schwierigkeiten; nur muß man darauf bedacht sein, eine vorzügliche Solosängerin zu gewinnen. Eine Marianne Brandt findet man freilich nicht so leicht wieder!

In wesentlich anderem Stil, aber in seiner Art ebenfalls wirksam, und durchaus würdig gehalten, ist der 138. Psalm von G. Rebling (Op. 14) für achtstimmigen gemischten Chor. Die Verteilung und Führung der Stimmen ist vortrefflich; die musikalische Deklamation ist mit einer Sorgfalt gewahrt, die man gerade bei Kirchenmusik selten findet; die Phrasierung ist klar und prägnant. Diese Motette hat noch den weiteren Vorzug, daß sie sehr knapp in der Form ist und vor allen überflüssigen Textwiederholungen sich sorgsam wahrt. Musikdirektor Rebling hat sich auch hier wieder als der den Fortschritten der Kunst sympathisch zugewandte Musiker bewährt, wie wir ihn von jeher gekannt und geschätzt haben.

Für die richtige Beurteilung des Charakters und Wertes eines Liedes hat W. Tappert ein Schema aufgestellt, welches verdient, allgemein acceptiert zu werden, da man hierdurch ein für allemal eine Wert-Skala erhielt, welche unter Umständen viel überflüssige Worte ersparen und für jedermann eine allgemeine Verständigung erzielen könnte.

Tappert unterscheidet nämlich vier Klassen von Liedern:

1) den Bänkelgesang, vulgo „Volkslied" genannt; die Blüte der Liedertafel-Feste, das Lebensbrot der Leierkasten, das Labsal W. H. Riehls und andrer Hausmusikanten mit und ohne Professoren-Zopf.

2) Die Klavier-Etüde mit Gesang; jungen kompositionsbeflissenen Pianisten eigentümlich, die noch nicht wissen „wohin mit der Freud'", und die menschliche Stimme als naturgemäße Zugabe zu ihren Fingerübungen betrachten.

3) Das eigentliche Lied mit fließender, edler, ausdrucksvoller Melodie und einer Begleitung, die mehr zurücktritt als sich vordrängt; von Schubert begründet, von Schumann und Franz zur höchsten Blüte kultiviert.

4) Der deklamatorische Gesang, unterstützt durch ein gleichwertiges, orchestral gedachtes Akkopagnement; repräsentiert durch den Wagnerschen dramatisch-deklamatorischen Stil, auf seinen Höhepunkt in der Liedform gebracht durch Liszt.

Tappert macht hierzu die ganz richtige Bemerkung, daß das „eigentliche Lied" den jüngeren Komponisten der Gegenwart nur selten zu gelingen scheint, und daß sie weit glücklicher in der Nachahmung des Stiles von Wagner und Liszt sind; während umgekehrt das große Publikum, für diese Gattung noch nicht genügend vorbereitet, überwiegend auf dem Standpunkt der „Bänkelsängerei" steht, und seine Melodie, wie das Riehlsche Rezept vorschreibt, gleich nach einmaligem Hören mit nach Hause nehmen und nach acht Tagen noch seelenvergnügt pfeifen will. — Glücklicher Offenbach — Lieferant der Tingel-Tangel, Ideal der Nähmädchen — du bleibst der Mann der Riehlschen Zukunft!

Daß man diese „dauerhafte" Sorte Nr. 1 in Hannover nicht suchte, aber auch nicht gefunden haben würde, ist wohl selbstverständlich; ebensowenig konnte der Klasse 2 der erwünschte Raum für ihre fingerbrechende Thätigkeit gewährt werden. Klasse 3 ist dagegen eine Gottesgabe, die sich nicht nachahmen und auch nicht lehren läßt. Sie muß von „oben" kommen, wie Vater Haydn sagte, und fällt nur den Lieblingen der Götter in den Schoß — freilich auch nicht mühelos.

Klasse 4 ist jetzt die herrschende und wird es bleiben, solange so große Vorbilder wie jetzt in ihrem Gebiete walten. Die

Lieder von Emil Büchner (gesungen von Frau Koch-Bossenberger), von Mihálovich und Otto Leßmann (gesungen von Frl. Marie Breidenstein), Julius Kniese, Hugo Brückler und August Klughardt (gesungen von Frau Marie Hardiß) gehören mehr oder weniger alle in diese vierte Kategorie. Wir wollen es unterlassen, sie noch spezieller nach ihrem Werte zu rubrizieren, um keinem zu nahe zu treten. Die Ausführung war durchweg gut, die Wirkung dem entsprechend, aber von keinem Liede doch so durchschlagend, daß wir es unbedingt als die „Spitze" bezeichnen könnten. Sie halten sich alle auf einem anständigen Niveau, finden ihre Verleger, ihre Sänger und ihre Freunde — und dabei kann sich jedermann befriedigt finden.

Nur über das Lisztsche Lied, welches die treffliche hannoversche Sopranistin Frau Koch-Bossenberger sang, — „Mild wie ein Lufthauch im Mai" — sei bemerkt, daß es die Verehrer des Meisters weder in den Gesammelten Liedern (bei Kahnt), noch in Fritzsches Thematischem Katalog (bei Breitkopf und Härtel) finden werden. Das Lied ist eine Rarität; wie und wo es Frau Koch aufgefunden hat, wissen wir nicht; jedenfalls war es eine glückliche Ausgrabung. — Es befindet sich unter 6 Liedern, die in Köln bei Eck und Komp. erschienen sind. Die Zeit seiner Entstehung ist ungefähr 1845; es gehört in die Periode der „Zelle von Nonnenwerth" und dürfte der Gräfin d'Agoult gewidmet sein. — Dem Verleger der Lisztschen „Gesammelten Lieder" möchten wir hier schließlich ans Herz legen, überhaupt eine Nachlese unter den einzeln erschienenen Liedern Liszts zu halten, welche bis jetzt in die Gesamtausgabe noch nicht aufgenommen sind.*)

*) Ist seitdem geschehen.

Programme

zu

Symphonischen Dichtungen Liszts.

I. Mazeppa.

Bei den symphonischen Dichtungen von Liszt ist die Kenntnis des Programms für das Publikum zum Verständnis nötig. Die den Partituren vorgedruckten Programme sollten immer den Konzertzetteln einverleibt werden, zum Teil aber in konzentrierter Form, denn das Publikum liebt nicht lange Abhandlungen. Dies erkennend, hat Liszt selbst zu der „Bergsymphonie" (Ce qu'on entend sur la montagne) und den „Préludes" schon abgekürzte Programme gegeben. Zu anderen sollten die Dirigenten selbst eine passende Redaktion wählen.

Unter anderem ist das Gedicht von Viktor Hugo zu „Mazeppa" viel zu lang für den Konzertzettel. Ich habe es wesentlich gekürzt bei den Aufführungen des „Mazeppa" in Baden-Baden veröffentlicht, und Felix Mottl hat die kurze Form für seine Aufführung in Karlsruhe adoptiert. Ich lasse dieselbe hier folgen, zur Benutzung bei Aufführungen an anderen Orten, und gebe den Dirigenten zugleich zu erwägen, ob sie sich nicht entschließen wollen, den Beckenschlag beim ersten Akkord zu streichen. Ich habe regelmäßig die Erfahrung gemacht, daß dieser Beckenschlag das Publikum erschreckt und ver-

stimmt. Er bringt der Wirkung des Ganzen mehr Schaden als Nutzen; der „Aufschrei" der Instrumente ist auch ohne diesen Beckenschlag charakteristisch genug. Es handelt sich selbstverständlich nur um diesen einen Schlag; denn am Schluß, bei dem Kosakenmarsch und der Apotheose, sind die Becken zur Charakteristik wesentlich.

Und nun möge das Programm in seiner Kürzung hier folgen zum weiteren Gebrauch.

Mazeppa.

Gedicht von **Viktor Hugo.**

Zur symphonischen Dichtung von **Franz Liszt.**

Als sie Mazeppa, trotz Knirschen und Toben,
Gebunden an allen Gliedern, gehoben
Auf das schnaubende Roß,
Dem glühend die weiten Nüstern dampften,
Des Hufe den bebenden Boden stampften,
Daß er Funken ergoß:

Da gellt ein Schrei, und schneller als Pfeile
Fliegt mit dem Mann in rasender Eile
In die Weite das Roß;
Staubwirbel hüllet die Atemlosen,
Der Wolke gleich, darin Donner tosen
Und der Blitze Geschoß.

Es kommen die Raben, und hoch in den Lüften
Der Aar, verscheuchet von Modergrüften;
Es vermehren den Schwarm
Die Eulen, die Geier;
Ihr Nest verlassend im nächt'gen Fluge,
Gesellen sie sich dem Leichenzuge,
Der die Lüfte durchschnellt.

Und nach dem rasenden Ritt dreier Tage,
Der sie durch Wüsten, Steppen und Hage,
Über Eisbrücken trug,
Hinstürzte das Roß. — — —

Da liegt er niedergeschmettert und glühet
Vom Blute röter, als Ahorn blühet:
Der Vögel Wolke kreiset, die graue,
Begierig harret die scharfe Klaue,
Zu zerfleischen sein Haupt.

Doch sieh! Der sich windet im Staube und ächzet,
Der lebende Leichnam, von Raben umkrächzet,
Wird ein Herrscher, ein Held!
Als Herr der Ukraine wird er einst streiten
Und reichliche Mahlzeit den Geiern bereiten
Auf dem blutigen Feld.

Ihm blühet Größe aus Qual und Leiden,
Der Mantel des Hetmans wird ihn umkleiden,
Daß sich alles ihm neigt;
Das Volk der Zelte wird huld'gend sich scharen
Um seinen Thron; ihn begrüßen Fanfaren,
Wenn er herrlich sich zeigt.

II. Tasso, lamento e triomfo.

Diese symphonische Dichtung entstand zur Feier des Goethe-Jubiläums (1849) in Weimar. Sie wurde als Ouvertüre zu Goethes „Tasso" aufgeführt, jedoch sagt Liszt selbst, daß Byrons „Tassos Klage" ihm bei der musikalischen Gestaltung mehr vorschwebte als der Goethesche Tasso. Aber auch Byron bietet nur eine Episode aus Tassos Dichterleben: die Klagen des Verkannten und Verfolgten im Kerker. Den Triumph des ritterlichen Sängers des „Befreiten Jerusalem", die späte aber glänzende Vergeltung, die ihm in Rom auf dem Kapitol zu teil ward, fügte der Komponist aus eigner Initiative als Apotheose hinzu.

Tasso liebte und litt in Ferrara, er wurde in Rom als Dichter gekrönt und lebt noch heute in den Volksgesängen Venedigs. Um diese drei Hauptmomente seines Lebens musikalisch wiederzugeben, erweckte Liszt zuerst sein Gedächtnis, wie es noch heute in Venedigs Lagunen, in den Gesängen der Gondoliere lebt; dann zeigt er ihn uns, wie er stolz und schwermütig den Hoffesten Ferraras zuschaut, wo er sein Meisterwerk geschaffen; endlich folgt er ihm nach Rom, der ewigen Stadt, die ihm die Ruhmeskrone reichte, und so den Märtyrer und Dichter feierte.

Liszt sagt darüber: „Lamento e triomfo", so heißen die beiden großen Kontraste im Geschick des Poeten. Um dieser Idee die Autorität der Thatsachen zu verleihen, entlehnte ich die Form zu ihrer künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit, indem ich zum musika-

lischen Hauptmotiv die Melodie wählte, nach welcher ich venetianische Lagunenschiffer, drei Jahrhunderte nach des Dichters Tode, die Anfangsstrophen seines „Jerusalem" singen hörte:

Canto l'armi pietose e'l Capitano,
Che'l gran Sepolcro liberò di Christo!

Diese venetianische Melodie ist so voll unheilbarer Trauer, daß ihre einfache Wiedergabe genügte, um Tassos Seelenzustand zu schildern. Sie gibt sich dann, ganz wie die Einbildung des Dichters, den glänzenden Täuschungen der Welt, der trügerischen Koketterie jenes Lächelns hin, dessen Gift die schreckliche Katastrophe herbeiführte, für welche keine irdische Vergütung möglich schien, und welche dann doch auf dem Kapitol mit einem Mantel überdeckt wurde, der in reinerem Purpur glänzte, als der des Herzogs Alphons."

Diese symphonische Dichtung ist musikalisch meisterlich geformt, indem ihr reicher Bau aus nur 2 Hauptmotiven herauswächst: dem der schwermütigen Klage, und dem des Gesanges der Gondoliere. Das erste Motiv setzt beim Beginn in C moll ein, steigert sich bis zur höchsten Erregung in wahnsinnigem Schmerz, sinkt dann wieder zurück in düstere Trauer, und wird nun vom Anfangsgesang aus dem „Befreiten Jerusalem" abgelöst (Baß-Klarinette mit Begleitung von Harfe und Hörnern), der sich triumphierend steigert, indem er nach E dur ausweicht. Jetzt folgt eine visionäre Verzückung, in welcher Tasso die verführerischen Bilder seiner glänzenden Vergangenheit schaut. Er sieht sich an den Hof von Ferrara versetzt (Menuett in Fis dur). Das Motiv des graziösen Tanzes ist aber das seiner ersten Klage, nur in anderem rhythmischen und harmonischen Gewande. Plötzlich tritt der Gondoliergesang hinzu, er enthüllt sich als Kontrapunkt zum Ballmotiv des Hofes. Nach einer Wendung nach H moll fällt Tasso in seine erregte, düstere Stimmung C moll zurück; dann aber tritt ein glänzendes C dur ein, welches seine Apotheose feiert. Das Motiv der Trauer wird zu dem der Freude, der Lagunengesang wird zum Triumphlied, Trompetenfanfaren verkünden den Sieg, die Krönung des Dichters.

*   *
*

Wenn bei irgend einem musikalischen Werke das Hinzutreten von Darstellungen der bildenden Kunst, gleichsam als Kommentar, als Illustration zur Tondichtung, gerechtfertigt erscheint, so ist dies hier der Fall. Schillers „Glocke", Uhlands „Des Sängers Fluch" u. a. hat man durch Lebende Bilder in Verbindung mit geeigneten musikalischen Kompositionen zu einer überraschenden Gesamtwirkung erhoben. Auch Liszts „Tasso" würde durch ein solches Zusammenwirken von Musik und bildender Kunst noch erhöhten Reiz gewinnen können.

Vier Bilder wären hier zu stellen:

1) Tasso im Gefängnis. — Ein düsteres Bild von ernstester Stimmung, das beim ersten Lento (C moll), etwa mit dem 8. Takt erscheinen und mit dem Eintritt des Allegro strepitoso verschwinden würde.

2) Gondoliere in Venedig. — Ein Lagunenbild in hellster Mondbeleuchtung, zum Gesang der Gondoliere in C moll, Adagio mesto.

3) Hoffest in Ferrara. — Ein farbenprächtiges, figurenreiches Bild im strahlenden Kerzenlicht, zur Menuett in Fis dur.

4) Tassos Krönung auf dem Kapitol. — Eine glänzende Apotheose zum Moderato pomposo in C dur.

III. Die Hunnenschlacht.

Nach W. Kaulbach.

Wer kennt nicht Wilhelm v. Kaulbachs „Hunnenschlacht", eine seiner genialsten Kompositionen, die erste, welche den Namen ihres Schöpfers zur allgemeinen Berühmtheit erhob? Sie befindet sich, als eines der sechs großen Wandgemälde welthistorischen Inhalts, im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin, und verewigt die gedankenreiche Sage von dem Kampfe zwischen den Geistern der gefallenen Hunnen und Christen vor den Thoren Roms. Von der leichenbedeckten Walstatt erheben sich die Gespenster in gewaltig bewegten Gruppen zu den Wolken und setzen dort ihre Vernichtungsschlacht fort. Die Geisel Gottes, der blutige Attila, stürmt mit seinen wilden Horden noch einmal gegen die Römerscharen an, welche unter dem Zeichen des Kreuzes

kämpfen und siegen. — Das Licht des Christentums zerstört die Finsternis des Heidentums.

Dieses großartige Motiv von gespensterhafter, dämonischer Natur gab Liszt die Anregung zu seiner symphonischen Dichtung. — Im Beginn derselben wirbeln die Figuren der gedämpften Violinen wie Nebelwolken auf: sie verdichten sich mehr und mehr, je höher sie steigen; wir hören die Hörner-Schlachtrufe der Hunnen, welchen die Trompetensignale der Römer antworten. Mit einem wilden Schlachtgesang stürzen sich die gefallenen Hunnen in die Geisterschlacht; ein Choralgesang geleitet die kämpfenden Geister der Römer, welche dem wütenden Ansturm Trotz bieten. Immer fanatischer wogt der Vernichtungskampf, immer grimmiger wird das Gewühl — bis plötzlich Licht durch die finsteren Wolken blitzt: es geht vom siegenden Kreuze aus. Mächtige Fanfaren verkünden den Triumph des Christentums!

Das Orchester schweigt: die Waffen senken sich. Wir hören Orgelklänge; sie intonieren den uralten Choral:

Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis,
Nulla silva talem profert
Fronde, flore, germine
Dulce lignum, dulce clavos,
Dulce pondus sustinet.

Sanfte, flüsternde Stimmen ringen sich jetzt durch Nacht und Nebel empor: der Kampf ist aus, Frieden und Ruhe kehren in Roms Gefilde zurück. — Der Schlachtgesang wird zum Dankgebet: In hoc signo vinces!

IV. Totentanz.

Paraphrase über „Dies irae“ für Pianoforte und Orchester.

Bekanntlich hat Hans Holbein der Jüngere nach dem Vorgange älterer Meister in Basel eine Reihe von berühmten Zeichnungen für den Holzschnitt ausgeführt, welche den Namen „Totentanz“ führen. Die Idee entstand unter dem Eindrucke der Verheerungen, welche im Mittelalter die Pest in Europa anrichtete. Wie kein Stand, kein Alter von dem hereinbrechenden

Tode verschont bleibt, zeigt Hans Holbein — der schließlich selbst von der Pest hinweggerafft ward — in seinem Totentanz. In einer Reihe von Gruppen schildert er, wie der Tod hereinbricht in jeden Beruf, jede Lust des Erdenlebens; wie er alle Lebensalter in seinen Reigen hineinzieht und mit einem Schlage seiner furchtbaren Sense den Lebensfaden jäh durchschneidet.

Diesen malerischen Vorwurf hat nun Franz Liszt in origineller Weise in Töne übertragen. Sein scharfer Blick hatte erkannt, daß die musikalische Illustration des „Totentanz" eine besonders geeignete Aufgabe für Variationen im großen Stile sei. — Wie die alles überwältigende Macht des Todes in allen Lagen des Lebens unvermeidlich zur endlichen Herrschaft gelangt, so tritt hier ein alles beherrschendes Motiv auf, das durch seinen tiefen Ernst dem Charakterbild eine düstere, mystische Färbung verleiht. Es ist das altertümliche „Dies irae", ein Cantus firmus aus dem 6. Jahrhundert. Unaufhaltsam und unabänderlich schreitet dieses drohende Motiv vorwärts; bald offen hervortretend als Melodie, bald als Kontrapunkt zum Fundamente dienend, bald verhüllt unter allerlei fremden Formen und originellen Umgestaltungen — kurz, variiert in der geistvollsten Weise. Und jede Variation zeigt einen anderen Charakter: den ernsten Mann, den leichtsinnigen Jüngling, den höhnenden Zweifler, den betenden Mönch, den kecken Kriegsmann, die liebliche Jungfrau, das spielende Kind. — In bunter Reihe ziehen sie an uns vorüber an der Hand des Todes. Geläute der Glocken gibt das Zeichen zum Beginn des unheimlichen Reigens — zermalmende Schläge der blitzenden Sense des Todes schließen ihn. — Es ist kein heiteres, unterhaltendes Genrebild, das hier sich entrollt, sondern ein ernstes, ergreifendes Charakterstück, dessen poetischer Gehalt weit über die Grenzen von Konzert-Variationen hinausgeht.

G. Pätz'sche Buchdr. (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.

Ferner:

Schiller und Goethe

im Urtheile ihrer Zeitgenossen.

Zeitungskritiken, Berichte und Notizen, Schiller und Goethe
und deren Werke betreffend

aus den Jahren

1773—1812,

gesammelt und herausgegeben

von

Julius W. Braun.

Eine Ergänzung zu allen Ausgaben der Werke dieser Dichter.

In zwei Abtheilungen.

Erste Abtheilung:

Schiller.

3 Bände. 8°. In gediegenster Ausstattung (Renaissancestil): mit Kopfleisten und Schlußvignetten.

Erster und zweiter Band.

Preis elegant brosch. 15 Mark. In 2 Original-Leinenbänden elegant geb. 18 Mark. Auf holländischem Büttenpapier in Liebhaber-Einband 24 Mark.

G. Pätz'sche Buchdruckerei (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.

Pohl, Richard,

Franz Liszt Studien und Erinnerungen

Leipzig 1883